

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY

ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

## **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**JAN ONGHERS**

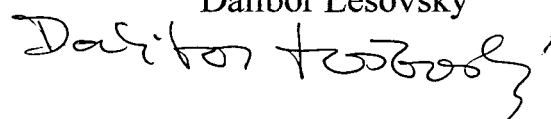
DALIBOR LEŠOVSKÝ

VEDOUCÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE :  
Prof. PhDr PAVEL PREISS DrCs

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně na základě vlastních výzkumů a s pomocí materiálu, který uvádím v seznamu pramenů a literatury.

V Praze dne 21. dubna 2006

Dalibor Lešovský

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Dalibor Lešovský', with a stylized, flowing script.



Prahu sedmnáctého a osmnáctého století nelze vnímat pouze jako českou metropoli, ale také jako jedno z center uměleckého a intelektuálního života Svaté říše. Je možné, že právě říšský charakter města a nepřehlédnutelné zastoupení němčiny hrálo důležitou roli v usazování umělců jak z oblastí říše tak i mimo ni. Nejen v Českých zemích narozeným umělcům, ale také malířům, sochařům a architektům, kteří přišli na svět za hranicemi země a jejichž mateřštinou byla němčina, se Praha stává domovem nejen dočasným, ale také trvalým. Jan Onghers spojuje svůj osud s Prahou na samém počátku 90. let sedmnáctého století, v období nastupujícího vrcholného baroka. Přichází tedy ve stejném čase jako Švýcar Bys, Vlám Godyn, nebo Rakušan Halbax. Na rozdíl od nich je ale jeho tvůrčí období a život plně spjat s českým prostředím. Do Čech přišel v necelých třiceti letech, tedy již jako umělec zralý, alespoň věkem. Překvapivě to není Onghers, kdo intenzivněji zprostředkovává českému uměleckému prostředí vlámské podněty. Ba právě naopak, ve svém díle přejímá znaky charakteristické pro české barokní malířství a plně se jimi nechává vést. Velký vliv na Onghersovu tvorbu, především v prvním desetiletí 18. století, mělo dílo Karla Škréty, s nímž získaly Čechy a potažmo střední Evropa malířského génia, který ovlivňoval umělecké dění nejen ve své době, ale díky množství a především nesporné kvalitě díla se stal autoritou, k níž se mohly odvolávat i následující generace umělců. Ostatně Škrétovo dílo, ovlivněné především italským školením a doplněné zprostředkovanými nizozemskými podněty jakoby samo předznamenávalo hlavní slohová východiska českého vrcholně barokního malířství, tedy i díla Onghersova. Kompoziční a slohové podněty zakladatele české barokní malby jsou patrné především v obrazech namalovaných pro kapitulní kostela svatého Petra a Pavla na Vyšehradě. Přestože v obrazech svatého Martina

a svatého Václava cituje velmi přesně starší vzor, omezenou barevností, úbytkem monumentality a slabým citovým zaujetím nedochází takové pronikavosti, jaká je vlastní Škrétovu dílu. Ale i umělecké dění doby na něj zapůsobilo natolik silně, že se plně zapojil do slohového proudu reprezentovaného Brandlem, Bysem a Halbaxem, ke kterému měl mezi svými vrstevníky nejbližší. Zaujetí Halbaxovým dílem je patrné především v přejímání určitých slohových podnětů. Je to temnosvitná vazba a mužské tváře některých Onghersových obrazů z druhého a třetího desetiletí, co poukazuje na působení jen o něco mladšího kolegy. Onghers si nepodmaňuje účinek světla a stínu v té míře, jaká je charakteristická pro Halbaxovo dílo. Primárně temnosvit v Onghersově tvorbě není iniciátorem citového pohnutí, spíše prvkem zdůrazňujícím plasticitu a spoluvytvářejícím objemy.

Nejasný je vztah Jana Ongherse k Oswaldu Onghersovi, malíři narozeném v roce 1628 v Mechelnu, který působil ve Frankách přibližně od konce padesátých let ve službách bamberských a würzburgských knížat – biskupů.<sup>1</sup> Zatímco Oswaldovo dílo je exponentem rubensovského slohového a kompozičního projevu v jižním Německu, Jan se až na drobné výjimky ke svému uměleckému původu příliš nehlásí.<sup>2</sup>

Onghersova tvorba se přidržuje několika nepřiliš složitých ustálených kompozičních vzorů, které jsou jen rámcově pozměňovány. Kompoziční forma, do značné míry daná tématem, se přidržuje centrálně umístěné skupiny světců, jejichž kompaktnost je narušována jen drobnými kompozičními obměnami. Druhým vzorem, jenž je často uplatňován, je stojící postava světce jehož klidný postoj, prostý barokní dynamiky, narušují, především obrysově, pohyby rukou nebo oděvu. Teprve v druhém desetiletí 18. století Onghers výrazněji obohacuje, pod vlivem domácí tvorby a grafických předloh, kompozice svých

děl. Konvenčním řešením se ale vyznačuje i ztvárnění obrazového prostoru. Stejně jako později Reiner i Onghers rozčleňuje obrazovou plochu na dva prostorové plány. Do prvního umísťuje postavu světce, druhý je tvořen hlubokým průhledem. Důležitou součástí takto ztvárněného prostoru je do hloubky ubíhající architektonická diagonála. S tímto prostorotvorným prvkem, charakteristickým především pro raně barokní malbu, se Onghers mohl seznámit v Heinschově tvorbě, jíž je takto, někdy až dogmaticky, budovaný obrazový prostor vlastní. Druhým prostorovým typem je volná, otevřená krajina jejíž jedinou dominantou je světcova osově umístěná postava.

Stejně jako kompozice i prostorové ztvárnění je v druhé polovině dvacátých let obohaceno. Do té doby obvyklé pozemské výjevy doplňuje oblačnými vizemi, jenž mělkým prostorem a dostřednou kompozicí ztvárněných postav vycházejí z domácí tvorby přelomu 17. a 18. století. Jestliže kompozice a ztvárnění prostoru Onghersových obrazů nevykazuje velkou dávku invence, vlastní výtvarné ztvárnění – umělcův rukopis je pozoruhodný. Výjimečnost netkví v celkovém vyznění jednotlivých obrazů, jenž je někdy až příliš neinvenční a stroze toporné, ale v detailu. V drobných, kompozičně a ikonograficky nepodstatných předmětech, v šatech světců, výjimečně tvářích, dosahuje s nepředstíraným zaujetím niterné krásy ztvárněného.

Překvapivým je v Onghersově tvorbě množství citací italského umění. Perspektiva, tvořená do hloubky ubíhající architekturou, pojetí postav, světelná a barevná výstavba obrazů poukazuje na seznámení se základními principy benátské malby první poloviny sedmnáctého století. Především tvorba Palmy il Giovaneho nachází v raném díle Jana Ongherse ohlas. Ovlivnění malířem, z dnešního pohledu v té době již překonaného, nemůže překvapit. Marco Boschini na přelomu první a druhé poloviny 17. století

v *Le ricche minere della pittura veneziana* hodnotí Palmu il Giovaneho jako nejvýznamějšího ze sedmi jím jmenovaných umělců doby, jenž svým dílem navazují na tři největší mistry benátské renesance – Tiziana, Tintoretta a Veroneseho.<sup>3</sup> Spíše než o pochopení struktury Givaneho tvorby, jsou ale jednotlivé prvky pouhými typologickými citacemi. Přes veškeré styčné body v dílech obou malířů, lze předpokládat že benátské poučení u Ongherse bylo zprostředkované. Jinak si nelze vysvětlit absenci moderních slohových znaků, které na konci 17. století výrazně profilovaly tvář benátského barokního malířství, a které, především prostřednictvím Lothových žáků, formovaly slohový projev středoevropského barokního malířství na přelomu sedmnáctého a osmnáctého století. Rozdíl je patrný především v pojetí postav, jimž Loth a jeho žáci podřizují prostor.<sup>4</sup> Lothovsky monumentální ztvárnění lidské bytosti Onghersovu tvorbu plně nikdy neopanovalo. Prvky, jimž je Onghersova tvorba v Benátkách usazenému Němci blízká, lze vysvětlit působením Halbaxova díla. Jedním ze „znaků“ Onghersova díla je eklektická nejednotnost a v jejím důsledku zamlžený vývoj jeho díla. Přes tyto oslabující momenty je Jan Onghers pevnou součástí českého vrcholně barokního malířství, nejenom svým životem stráveným po celou dobu aktivního života v Čechách, ale především přijetím české umělecké tradice a aktivním zapojením se do uměleckého dění v Čechách první třetiny osmnáctého století.

Tvo  
T/c  
f n

Údajů ze života Jana Ongherse je známo jen několik, převážná většina z nich jsou informace z rodinného života. Dokumentů, které by osvětlovaly jeho školení, poznávání uměleckých center mimo rodné Vlámsko, případné vztahy s jinými umělci známí nejsou.

Ty

Jan Onghers se narodil Vavřinci Onghersovi a Anně van Rymenham v roce 1656 ve vlámském Mechelnu.<sup>5</sup>

Jediným známým dokumentem vztahujícím se k Vlámku, byla listina vydaná 7. června 1681 mechelnským purkmistrem, potvrzující Onghersův manželský původ a katolické vyznání rodičů.<sup>6</sup> Důležitá není ani tak vlastní informace listu, jako spíše samotné datum. Je velmi pravděpodobné že až do tohoto roku neopustil Nizozemí a vzhledem k věku dvaceti čtyř let lze předpokládat, že se v Nizozemí i vyučil.

Dokumenty, vztahující se k době učení a k osobě mistra, jež nutně musel po svém pražském příchodu předložit, bez ohledu na funkci kterou později v cechu zastával, známy nejsou.

Ani rok Onghersova příchodu do Čech není znám. Dá se pouze usuzovat, že to nebylo dlouho před rokem 1690, kdy 24. května toho roku získal právo městské na Starém Městě.<sup>7</sup>

Onghersovo společenské začlenění do pražského prostředí bylo poměrně rychlé. Již 1. července 1690 se v kostele svatého Havla oženil s Annou Dorotou, vdovou po dr. Janu Baptistovi Lossi de Losenau.<sup>8</sup> Manželství, které ukončila až v roce 1729 (30. října) smrt Anny Doroty, bylo, alespoň dle počtu dětí, spořádané.<sup>9</sup> Během prvních devíti let svazku se manželům narodilo šest dcer, které bez výjimky byly pokřtěny v kostele svatého Havla. 26. března 1691 byla pokřtěna Marie Benedikta, 26. dubna 1693 Anna Tereza, 28. června 1694 Johana Kateřina, 27. listopadu 1695

Barbora Kateřina, 22. října 1697 Františka Tereza, 17. ledna 1700 Klára Dorota.<sup>10</sup>

Vedle vlastních dcer vychovával Onghers dceru své ženy z prvního manželství Annu Marii, o které se dovídáme z křestních záznamů Jana Ferdinanda, syna staroměstského řezbáře Šebestiána Raybze, jemuž šla za kmotru, a kde je zmiňována jako Onghersova dcera.<sup>11</sup>

Mezi kmotry Onghersových dětí zaujme především Rudolf Bys a hraběnka Bredová, kteří šli za kmotry Johaně Kateřině.<sup>12</sup> Dosvědčují nejen vztahy Jana Ongherse se členy pražského malířského bratrstva, ale též kontakty s vysokou šlechtou. Ostatně kmotrovství šlechticů při křtech dětí jimi zaměstnávaných umělců nebylo v barokní době nijak výjimečné.<sup>13</sup>

Křty Onghersových dětí v posledním desetiletí a Onghersova svědectví na svatbách a kmotrovství v průběhu osmnáctého století jsou dokladem trvalého působení Jana Ongherse v Praze. Od roku 1694, alespoň podle dochovaných pramenů, byl pětkrát kmotrem (1694, 1699, 1703, 1705, 1722) a třikrát byl svědkem na svatbě (1712, 1717, 1732). Mezi osobami jimž Onghers mohl takto čestně „posloužit“ byli s výjimkou políra Matěje Sontaga malíři: Schönfeldův vyučenec Jan Josef Starck (1732), Jan Jakub Braun (1717, 1722), Jan Prunner (1712), Jan Friedrich Ekert (1715), Ferdinand Bazika (1694), Šimon Rybka (1699).<sup>14</sup> Určitý obraz o postavení Jana Ongherse na dobové umělecké scéně může podat křest dcery staroměstského malíře Václava Rulleho Zuzany Judity v kostele Panny Marie na louži roku 1706. V tomto případě nebyl kmotrem Jan Onghers, ale jeho žena Anna Dorota, spolu s ní Michal Halbax a manželky předních malířů, kteří v té době působily v Praze: Sabina Barbora Heintschová a Klára Molitorová.<sup>15</sup>

Významné období Onghersova profesního života nastalo rokem 1714. Tehdy byl zvolen za představeného staroměstského malířského cechu. Přesto, že nejvýznamnější malíři doby se snažili o dvorskou svobodu a tím nezávislost na cechu, zvolení do této funkce a setrvání v ní až do roku 1730 svědčí o uznání ze strany cechovních mistrů.<sup>16</sup> Onghersovu činnost v čele cechu dokumentují dva dopisy. Tím prvním je zpráva z 15. října 1714 zaslaná malostranskému bratrstvu, informující o opravě cechovního oltáře svatého Lukáše v kostele Panny Marie před Týnem.<sup>17</sup> Druhým stížnost z 12. ledna 1720, s níž se Onghers obrací na zemskou vládu, protestující proti týdennímu povolení nizozemským malířům prodávat obrazy. Jako důvod uvádí těžkoověřitelná autorství prodávaných obrazů.<sup>18</sup> Ve funkci staršího cechu Onghers setrval až do 7. března 1730, kde jej v této funkci nahradil Jan Hiebl. Prameny dokládají, že spolu s úřadem Onghers svému nástupci předal jako osobní dar dvě Wachtelovy krajiny.<sup>19</sup>

Na sociální poměry v jakých Onghers žil poukazuje finanční způsobilost ke koupi domu. Již roku 1699 tedy 9 let po příchodu do Prahy koupil dům č. 557 v Celetné ulici za poměrně vysokou částku 2200 zlatých.<sup>20</sup> V majetkovém přiznání z let 1725 – 1726, tedy ze samého konce Onghersova života se uvádí, že vydělává 500 zlatých, což vedle příjmů Reiner a Brandla je částka mnohonásobně menší, ale tehdejší zprávy o nouzi kterou trpí někteří pražští malíři, na druhou stranu dosvědčuje zájem o jeho dílo i ze strany objednavatelů.<sup>21</sup> Podle svědectví Onghers velmi často přijímal a propouštěl učně, z nichž jen někteří jsou uváděni jménem. V roce 1719 přijímá Jana Herolda, 1723 Jana Ignáce Braunschmidta, 1725 Karla Hopfnera, 1728 propouští Josefa Gersthandla.<sup>22</sup> V roce 1735, sedm let po propuštění posledního (?) učně Jan Onghers ve věku sedmdesáti čtyř let umírá. Poslední

zprávou, vztahující se k jeho osobě, je úřední záznam z 31. října 1735 o odpečetění Onghersovy závěti.<sup>23</sup>

Dílem, stojícím na počátku Onghersovy tvorby je oltářní obraz Zasnoubení svaté Kateřiny (obr.1) v takzvané Vrábské kapli kolegiátního kostela svatého Václava ve Staré Boleslavi.<sup>24</sup> Jak je uváděno na nápisu pod obrazem, byl oltář založen ke cti Krista, Panny Marie, svatého Josefa a světců na obraze znázorněných z odkazu císařského komorníka barona Rudolfa Ignáce Thuxy z Vrábí a za přispění jeho pozůstalé ženy Kateřiny rozené Šporkové v roce 1691.<sup>25</sup> Dvojí nadání vztahující se k této kapli, které baron Thuxa učinil ještě za svého života, jedno pro kaplana ke konání zádušních mší, a druhé na výchování šlechtického mládence, byla motivována, jak nápis na náhrobku umístěném před oltářem poukazuje, baronovým přáním spočinout v blízkosti krve svatého Václava “... *hoc fundavit sepulcrum Divi Wenceslavi cruorem securus quiesceret*“.<sup>26</sup>

Je až s podivem, že kaple, jež je pravděpodobným místem zavraždění svatého Václava, byla z uměleckého hlediska po celé sedmnácté století, až na nutné opravy způsobené švédským



odstřelováním opomíjena.<sup>27</sup> Mučednickou smrt hlavního zemského patrona by tak oslavilo až Braunovo sousoší vytvořené pravděpodobně v roce 1729, při osmistém výročí Václavovy mučednické smrti.<sup>28</sup>

Zadání oltářního plátna Janu Onghersovi, krátce po jeho příchodu dosvědčuje, jak rychle se dokázal uvést do českého uměleckého prostředí. Kompozičním i ideovým středem celého výjevu je Ježíšek sedící na Mariině klíně a nasazující světici zasnubní prsten.

Ježíšek a potažmo Panna Marie jsou středem polokruhu, který kolem nich vytváří skupina pěti postav - sv. Anna, sv. Jáchym, sv. Josef, sv. Kateřina a svatý mučedník. Za světci, v pravé části obrazu, se otvírá průhled do volného prostoru, konstruovaný do hloubky šikmo ubíhající architekturou. Takto budovaná perspektiva je jedním z druhotných znaků Onghersovy tvorby, jejíž prostorotvorných principů využívá ve svém díle až do svých pozdních let. Dalším charakteristickým znakem objevujícím se ve staroboleslavském obraze a spoluutvářejícím Onghersovu tvorbu do pozdních let je světlo zdůrazňující postavy v popředí.

Pozemský výjev mystických zasnub je doplněn v hlavní ose postavou z nebes shlížejícího Boha Otce a Holubicí Ducha Svatého. Obraz je tímto osovým zdůrazněním rozdělen do dvou ideových rovin, které se v postavě Krista vzájemně prolínají. Tou jednou je osově akcentovaná Nejsvětější Trojice v níž Krista na nebesích supluje malý Ježíšek, tou druhou pak takzvaná pozemská svatá Trojice. Tuto myšlenku zdůrazňuje gesto svatého Josefa, jímž pravicí poukazuje ku Kristu, zatímco pohled směřuje k Bohu Otci a Duchu svatému. Stejně tak je Pěstoun Páně zdůrazněn, jistě ne náhodně, oproti Jáchymovi a Anně malířskými prostředky – sytostí barev, světlem a umístěním do popředí.

Legenda o mystickém zasnoubení svaté Kateřiny je italského původu. V italském umění dochází námět největší obliby

především v 15. a 16. století.<sup>29</sup> Českému umění není tento námět zcela neznámý. Pro kostel svatého Martina ve zdi vytvořil Karel Škréta v šedesátých letech jeden ze svých nejkrásnějších obrazů právě na toto téma.<sup>30</sup>

Svatokateřinský námět úzce souvisí s fundátory. Svatá Kateřina zastupuje svou jmenovkyni a chráněnkou baronku Thuxovou. Otázkou je postava světce znázorněná v popředí. Dosavadní literatura ztotožňovala postavu křesťanského mučedníka se svatým Rudolfem.<sup>31</sup> Interpretovala jej tak ve stejném vztahu světce a objednavatele jako v případě jeho manželky a svaté Kateřiny. Avšak identifikace postavy se svatým Rudolfem je v tomto případě poněkud problematická.<sup>32</sup> Světec je znázorněn jako křesťanský rytíř s mučednickou ratolestí a praporcem. Zbývající atributy, helmici a blíže nespecifikovaný předmět, nese andílek stojící po jeho boku. Místo tak významné pro českou historii a religiositu jakým je právě tato kaple by spíše poukazovalo na poněkud netradiční znázornění svatého Václava. Obrovský vliv, který měl na utváření svatováclavského „barokního“ kultu a ikonografie Škrétův zderazský cyklus, jehož citace zaznívají v průběhu celého baroka, tu nenašel patřičný ohlas.<sup>33</sup> Stejně tak i sousoší svatého Václava od Oktaviána Mosta zhotovené pro Karlův most znázorňuje zemského patrona spíše jako antického heroa než českého knížete.<sup>34</sup> Antické oblečení stylizující postavy do role hrdinů se často objevovalo u křesťanských mučedníků z dob římských císařů, kteří byly pojmány v duchu antické křesťansky přehodnocené myšlenky jaké vítězové. Toto pojetí bylo později přenášeno i na domácí světce, kteří s antickou minulostí neměli nic společného.<sup>35</sup> Nezvyklé zpodobení světce, zhlížejícího do prostoru kaple bez hlubšího kompozičního propojení s christologickým výjevem, by mohlo být zapříčiněno neznalostí nebo neuvědomělostí

svatováclavského kánonu, který v této době byl již ustanoven. Příčinu lze hledat pravděpodobně v neorientování se malíře, příslého krátce před namalováním obrazu do Čech, v místní ikonografické tradici. Přesto ani postava objednavatele by v takovém případě na obraze nebyla opomenuta. Barona Thuxu lze ztotožnit s postavou muže, skrytou za svatou Kateřinou, které vyčnívá do zorného pole věřících pouze hlava. Přes hřmotné objemy obraz oslovuje dekorativním vzilem a přesvědčivostí detailů.<sup>36</sup> Onghersovu štěci lze připsat malované antependium, zakrývající oltářní menzu.<sup>37</sup> Jen zběžně malovaná malba, znázorňující Martu a Marii klanějící se Kristu, vykazuje některé znaky Onghersovy tvorby těchto let; bohatými, jemnými tóny překypující nebe a hloubkově konstruovaný krajinný průhled.

Tle

Ke Škrétovu odkazu, více než v jakémkoli svém jiném díle se Jan Onghers přiblížil v obraze pro hlavní oltář farního kostela svatého Martina v Tursku. Tursko, až na výjimku několika krátkých období bylo sídlem křižovnického panství již od roku 1237.<sup>38</sup> V roce 1700 přistoupili křižovníci k vybudování nového kostela po té, co byl předešlý v roce 1637 zničen. Stavba zasvěcená svatému Martinovi byla vysvěcena v roce 1706 pražským světícím biskupem Vítem Seibtem.<sup>39</sup> Do této doby je také možné klást vznik hlavního oltáře, včetně oltářního obrazu. Dosavadní literaturou byl obraz pokládán za dílo Heinschovo.<sup>40</sup> Části obrazu které se nadržují přesně originálu a v nichž je možné rozeznat slohová hlediska malíře, jakým je krajinný motiv na pozadí obrazu a do značné míry i světcova tvář, jednoznačně poukazují na Onghersovo autorství. Ústřední výjev světce obdarovávajícího žebráka pláštěm je přesnou kopií Škrétova Svatého Martina namalovaného po roce 1645 pro jemu zasvěcený staroměstský kostel.<sup>41</sup> Škrétův svatomartinský obraz došel ve své době značného uznání. Oválná, dnes nezvěstná kopie,

neznámého autora byla umístěna v Emauzích.<sup>42</sup> Onghers sám se k Škrétovu svatomartinskému obrazu vrátil ještě dvakrát, v přibližně stejně starých obrazech svatého Martina a svatého Václava, namalovaných pro kolegiální kostel svatého Petera a Pavla na Vyšehradě.

Škréta ve svém obraze navázal na van Dyckovu kompozici z Windsoru.<sup>43</sup> Bez zajímavosti není ani kompoziční a slohová blízkost Škrétova obrazu a tedy i turského plátna s obrazem stejného námětu od Francesca Cassany dnes umístěným v boloňské Pinacoteca Nazionale.

Onghers v turském obraze upouští od mnohofigurálního znázornění v popředí. Svůj zájem soustřeďuje pouze na světce obdarovávajícího svým pláštěm žebráka. Stejně tak upouští od zázraku, odehrávajícího se na pozadí hlavního výjevu, v němž se světec již jako tourský biskup sklání nad mrtvou dívkou, kterou zázračně přivádí k životu. Spolu se scénou zachycující zázrak opouští od lodžie a členění plochy s ní spojené. Na místo Škrétova druhého plánu buduje pro svou tvorbu charakteristický krajinný průhled. Pro Onghersovo autorství mluví také světcova modelovaná tvář a umístění koně v krajině, stejně jako v případě Onghersova svatého Martina z Vyšehradu. Velkým zjednodušením prošla světelná skladba. Patrné změny jsou především na světcově římském oděvu.<sup>44</sup> Škrétovu strukturu světcova šatu Onghers sice přejímá, ale nedosahuje plastické a světelné propracovanosti svého vzoru.

V roce 1705 byla započata stavba kaple svaté Anny při letní rezidenci hradčanských benediktýnek v Panenských Břežanech. Architektonický návrh objednala u Jana Blažeje Santiniho kněžna abatyše Helena Pieroni da Gagliano, nejmladší dcera architekta a matematika Giovanni Pieroniho. Dokončení se tato pozoruhodná stavba dočkala již za tři stavební sezóny v roce 1707.

Stavba, s výjimkou sakristie přistavené v roce 1738, se dochovala do dnešních dnů ve své původní podobě navržené Santinim.<sup>45</sup> Úpravy kaple provedené ve 40. letech se týkaly i uměleckého vybavení. Jäcklově tvorbě blízké sochy svatého Václava a svatého Víta umístěné na konzolách spolu s andělskými postavami nadnášejícími mariánskou korunu jsou právě z doby přístavby sakristie.<sup>46</sup> Při úpravách interiéru zahrnujících především sochařské vybavení kaple bylo počítáno se stávající výzdobou. Jmenovitě oltářním obrazem, který v duchu barokního iluzionizmu nadnášejí dva andělé. Na druhotné užití oltářního obrazu svaté Anny Samotřetí (obr.2) poukazují slohové znaky charakteristické pro Onghersovu tvorbu prvního desetiletí, tedy doby v níž byla kaple postavena. Onghers v březanském obraze rozvíjí kompoziční schéma, které již užil v Zasnoubení svaté Kateřiny ve Staré Boleslavi. Postavy jsou rozmístěné do dvou řad. V prvním plánu je znázorněna na křesle sedící svatá Anna s malým Ježíškem na klíně, k nimž se v pokleku naklání Panna Marie a obdobně jako ve Staré Boleslavi, za významově ústřední skupinu v popředí umisťuje stojící postavy svatého Jáchyma a svatého Josefa. Oproti staroboleslavskému obrazu je kompozičně přehlednější a barevně bohatší. Citovým zaujetím, budováním objemů a bohatou barevností a základním rozvržením je obraz velmi blízký Halbaxově Svaté rodině z roku 1707 z teatinského kostela na Malé Straně. Toto nejzdařilejší Halbaxovo plátno ovlivnilo Brandla, a to i jeho pozdní tvorbu.<sup>47</sup> Mnohohrstevnaté působení theatinského obrazu by bylo jen přirozeným ohodnocením výjimečné krásy díla.

Obličej svaté Anny je pojetím blízký mnoha tvářím Onghersových děl těchto let. S obdobným tvarem hlavy, růžovými plnými tvářemi, posazením a modelací očí se můžeme setkat například u archanděla Michaela z Kadaně nebo svatého

Martina z Vyšehradu. Staroboleslavský motiv městské architektury otevírající se v pozadí a budující prostorovou hloubku je zde nahrazen krajinným motivem, od svaté rodiny oddělený balustrádou. Měkce modelovaná téměř se rozplývající krajina, charakterizovaná stromy a blankytným nebem s narůžovělými oblaky je protikladem obrysově pevně charakterizované skupině. Napětí je v obraze budováno pomocí světla ulpívajícího na svaté Anně a Panně Marii, zatímco postavy svatého Josefa a Jáchyma jsou pohrouženy do stínu. Obraz je výjimečný svou barevností v níž dominantně zaznívá jasně růžová Mariina šatu, jejíž vyznění je podporováno převládajícími zelenomodrými tóny. K barevnému napětí a zároveň prostorovému prohloubení obrazu přispívá také hra světla a stínu dopadající na klekátka v popředí, které je potažené rudou látkou. Rozvrh, v němž horizontální středová osa vymezující prostor svaté Anny a Panny Marie je doplněna vertikálami postav svatého Josefa a Jáchyma, podpořené navíc dvojicí sloupů přispívá k monumentalitě celého obrazu.

K benátskému zabarvení obrazu, jehož barevnost a citové zaujetí lze vysvětlit Halbaxovým vlivem, také přispívá mohutná draperie nadnášená v nebeských partiích andělskými bytostmi.

Z chrámu svatých Petra a Pavla na Vyšehradě, z období před jeho celkovou barokní přestavbou probíhající ve dvacátých letech 18. století, pochází soubor osmi velkých obrazů.<sup>48</sup> První významnější zásahy do stavební konstrukce probíhaly od roku 1706, financovány z pozůstalosti děkana Jana Václava Benola, jehož nákladem bylo pravděpodobně pořízeno i těchto osm obrazů, které jsou dnes umístěny v postranních kaplích kapitulního kostela.<sup>49</sup>

Až do započetí pseudogotické přestavby chrámu v 80. letech 19. století bylo šest obrazů umístěno v presbytáři kostela: obrazy

svatého Klimenta, svatého Václava a Jana Evangelisty na jižní straně, obrazy svatého Jana Křtitele, svatého Martina, svatého Josefa na straně severní.<sup>50</sup> Obrazy svatého Jana Nepomuckého a neznámého světce byly zavěšeny na pilířích hlavní lodi.<sup>51</sup> Dosavadní literaturou byly obrazy kladeny do okruhu Karla Škréty, Karla Škréty mladšího a Filipa Servatia.<sup>52</sup> V závislosti na atribuci prošla i datace bohatým, více než půlstoletým výkyvem.<sup>53</sup> První, kdo v literatuře poukázal na možné Onghersovo autorství byl Jaromír Neumann.<sup>54</sup>

Obrazy spojuje jednotná kompoziční a prostorová myšlenka, jíž se všechny obrazy, přes dílčí odlišnosti, drží. Je otázkou zda rozčlenění vyšehradského souboru na dvě jezdecká znázornění, tři „současníky“ Kristovy a tři světce „následovníky“ je náhodná nebo je zde určitý osový záměr. V obrazech svatého Jana Nepomuckého, svatého Klimenta a neznámého světce je důležitou součástí kompoziční osnovy architektura. Každý ze světců je znázorněn na kamenných stupních a monumentalita jejich postav je více či méně podporována architektonickým členěním prostoru. Zatímco obrazy Kristových současníků jsou od architektonického motivu zcela oproštěny. Svatý Josef, svatý Jan Křtitel a Jan Evangelista jsou znázorněni bosí, šlapající po zemi. V obrazech těchto světců je naopak krajina důležitým prvkem, významně se podílejícím na melancholickém vyznění. Všem obrazům je ale vlastní jednotná světelná konstrukce, v níž světelný kužel dopadá k nohám světců a vytváří před nimi světlem budovanou niku.

Primárně to není kompoziční uspořádání, co přibližuje vyšehradské obrazy k raně baroknímu slohovému projevu.<sup>55</sup> Je to absence dynamizujícího napětí a tvarové emocionality, která odlišuje vyšehradská plátna například od kompozičně blízkého Liškova svatého Řehoře a svatého Ambrože z devadesátých let.

Vyšehradské obrazy, stejně jako celé Onghersovo dílo, jsou projevem mnohovrstevnatého ovlivnění transformovaného do osobitého projevu. Určité souvislosti v umístění postav v krajině a tělesné formě svatých lze spatřovat v obrazech světců a antických bohů Palmy il Giovaneho v benátském paláci Vendramin Calergi. V postavách svatého Klimenta, Jana Nepomuckého, Jana Křtitele je patrné ovlivnění italským uměním, obraz svatého Josefa se hlásí svým „prostým“ citovým zaujetím a výjimečnou portrétní charakterizací k severskému projevu, v postavách svatých jezdců je nepřehlédnutelné ovlivnění Škrétovou tvorbou.

Přestože obrazy spojuje jednotná koncepce projevu i rukopis, poměrně zásadně se odlišují v některých detailech.<sup>56</sup> Určitá nejednotnost v provedení je ale vlastní celému Onghersovu dílu. Obrazy svým provedením navazují na staroboleslavský obraz Zasnoubení svaté Kateřiny, prostorovou koncepcí předznamenávají svatého Jana Nepomuckého z Emauz (dnes v kostele svatého Prokopa na Žižkově), v typech tváří se hlásí k oltářním obrazům z novoměstského kostela trinitářů. Projevující se souvislosti s těmito obrazy, stejně tak akantový motiv rámců, svým slohem odpovídající začátku století, umožňují klást vznik obrazů k roku 1706.<sup>57</sup>

Pravděpodobně nejstarším ze všech osmi vyšehradských pláten je obraz svatého Klimenta (obr. 3). Hovoří pro to především v mnoha ohledech nepřehlédnutelná blízkost se staroboleslavským obrazem, která v ostatních obrazech není tak patrná.

Žehnající světec je znázorněn se svými obvyklými atributy, poukazujícími na jeho papežskou hodnost, tiárou, patriarším křížem zakončenou berlou, svatopetrskými klíči a svými osobními atributy, kotvou a palmovou ratolestí. Mohutná drapérie doprovázející světce, zdůrazňuje monumentalitu svatého



Klimenta, jenž se bezprostředně obrací pohledem a žehnajícím gestem pravice k věřícímu. Motiv propojující prostor obrazu s reálným prostorem se objevuje pravidelně od renesančního umění. Oproti většině takto koncipovaných obrazů, nebo jejich detailům, kde se jedná o invenční hříčku, má svatoklimentské gesto osobní víru povzbuzující poslání. K baroknímu prolínání reality a obrazového prostoru se hlásí také andílek s papežskými klíči, jehož noha vyčnívá z prostoru vymezeného kamenným stupněm.

Jedním z nejsilnějších momentů obrazu je hra světla. Neurčité světlo dopadající zprava modeluje a prostorově vymezuje světcovu osvětlenou postavu, a stejně tak andílky sedící u jeho nohou, oproti do stínu pohroužené architektuře za ním. Výjimečně dramatického napětí budovaného světlem dosahuje Onghers v druhém plánu obrazu, kde stojí ve vzájemném kontrastu do šera pohroužená lodžie oproti světlem zalitým, růžovým a bleděmodrým tónům nebes.

Stejně jako ve Staré Boleslavi je i zde důležitým prostorotvorným prvkem diagonála do hloubky ubíhající architektury. Obelisk, obvyklý detail benátského malířství především v tvorbě Paola Veronese, je v poměru k architektuře a hlavnímu výjevu téměř staroboleslavskou citací. Stejně tak světlem vyvolaná hra barev papežova roucha, v níž měňavé tóny lesklého, zlatem protkávaného brokátu, jsou v kontrastu s matnou, bílou albou doplněnou červenou sutanou, poukazuje na poučení benátským kolorismem. K obrazu Zasnoubení svaté Kateřiny se obraz hlásí také andělem s palmovou ratolestí podpírajícím kotvu. Malířským provedením – pohroužením do stínu, malovaným pouze hnědými tóny upomíná na anděla nesusoucího atribut svatého Václava.

Světcovo citové pohnutí v obraze svatého Jana Nepomuckého, (obr. 4) vyvolané zjevením krucifixu, Onghers vyjádřil pro barokní

umění charakteristickou formou, při níž si světec klade jednu ruku na srdce, zatímco druhou „vyvažuje“ stabilitu odsunutím od těla. Téměř Giambolognovské vytočení trupu vnáší do kompozice pohyb, kterým se ostatní vyšehradské obrazy nevyznačují. Obraz je výjimečný v rámci dobové svatojánské ikonografie. Většina svatojánských znázornění zpodobuje svatého Jana na modlitbách, nebo rozjímajícího nad krucifixem v náručí. Na Vyšehradském obraze Onghers opouští tradiční znázornění. Světec kříž v náručí neobjímá, nýbrž přijímá jako mystické zjevení Ukřižovaného obklopeného „mandorlou“ z andělů a oblaků. Monumentalita postavy svatého Jana je umocněna dvojicí sloupů, jejichž hlavice jsou zahaleny drapérií a oblaky. Sloup jako kompozičně dominantní vertikála obrazu spolu s mohutnou drapérií se v českém malířství přelomu 17. a 18. vyskytuje jen velmi zřídka. Jedná se o motiv charakteristický především pro benátské umění šestnáctého a sedmnáctého století zastoupený velmi hojně především v tvorbě Paola Veronese, jehož vliv na benátskou tvorbu neskončil s koncem století. Především v 50. letech století následujícího dochází v díle benátských malířů k oživení veronesovských forem.<sup>58</sup>

Na pozadí obrazu, jak je ostatně pro svatojánskou ikonografii charakteristické, je znázorněn most s řekou, na němž se, jen v chromatických barvách odpovídajících celkové barevnosti pozadí, odehrává svržení Janova těla do Vltavy. Janovo zachování zpovědního tajemství připomínají dva andělci držící otevřenou knihu s nápisem „*IN VITA DIFICILLIMUM TACERE QUAE DICENDI NO SUNT*“. Andílek přikládající si prst na ústa je svým charakterem velmi blízký svým provedením andílkovy nesoucím atribut svaté Kateřiny ze Staré Boleslavi.

Obraz je svou kompoziční vyzrálostí a nekonvenčností jedním z nejzajímavějších Onghersových děl. Světelná režie obrazu je

budována stejnými prostředky jako ostatní vyšehradské obrazy. Proud světla dopadající na hlavní postavu je zde navíc doplněn září vycházející zpoza krucifixu. Tento nepatrný detail má zásluhu na celkovém vyznění obrazu, v němž jednotlivé prvky obrazu jsou vnitřně propojeny a přispívají k celkově harmonickému vyznění celého díla.

Ikonografickou hádankou je obraz znázorňující mladého kněze. Dosavadní literatura postavu ztotožňovala se svatým Karlem Boromejským nebo svatým Janem Nepomuckým, avšak ani jedna z atribucí není zcela bez problémů.<sup>59</sup>

Proti ztotožnění se svatým Karlem Boromejským hovoří mitra, kterou drží v rukou andílek. Ta sice může poukazovat na úřad milánského arcibiskupa, ale nejen na ni, zatímco svatý Karel Boromejský byl znázorňován především jako kardinál. Stejně tak světcova fyziognomie byla v této době důvěrně známa a to i v českém prostředí, kde její znalost dosvědčuje Škrétův obraz namalovaný v roce 1647 pro Vlašský špitál.<sup>60</sup> Druhé, literaturou uváděné určení, je svatý Jan Nepomucký znázorněný jako infulovaný vyšehradský kanovník. Zdůraznění Janova kanovníká by nebylo ničím výjimečným, a už vůbec by nemohlo překvapit na Vyšehradě. Světec jako infulovaný prelát byl znázorněn na rytině Marka Müllera ve spisu „*Formula et ritus benedictionis, qua Imagines S. Joannis Nepomuceni Neo Pragae apud PP. Ord. SSS. Trinitas de redemptione Captivorum benedici solent*“ vydané roku 1721. Ostatně s malbou znázorňující svatého Jana v „kompletním“ kanovníckém odění se Onghers setkal, když byl pověřen spolu Janem Jakubem Brunnerem vyhotovením posudku na nástěnnou malbu v kapli Staroměstské radnice.<sup>61</sup>

Vyšehradský obraz by odpovídal svatému Janovi v gestech, křížkem v rukou, oděvem. V takovém případě by ale byla zarážející dvojí přítomnost jednoho světce, třebaže jednou

znázorněného jako kanovníka, a podruhé mučedníka zpovědního tajemství, v jednom obrazovém souboru bez ohledu na původní určení, ať už bylo v barokním kostele jakékoliv. Navíc jednou ze základních fyziognomických charakteristik svatého Jana je vous, což tento obraz nesplňuje.

Prostor vymezený architekturou je i na tomto obraze rozšířen o krajinný motiv. Obraz kompozičně velmi shodný s předešlým se vyznačuje několika rozdíly. Měkká, splývavými tahy modelovaná alba svatého Jana Nepomuckého je vystřídána u Karla Boromejského (?) nervní, skicovitou frakturou, poukazující spíše na charakterizaci materiálu než změnu malířského projevu.

Převahu studených tónů narušuje pouze zlatavá mitra nesená andílkem a jeho červený šál. Anděl odlišný nejenom od andělů z předchozího obrazu, ale svým provedením vymezující se z celého souboru, se svou protáhlou postavičkou hlásí spíše k parmskému manýrismu než střeoevropskému baroku. Ani v tomto obraze Onghers neopouští od krajinného průhledu, který se otevírá v pravé části obrazu. Především snová krajina spolu se světcovou tváří a s předchozími obrazy shodně malované objemy poukazují na Ongherovo autorství.

Potemnělé oblačné nebe na obraze svatého Josefa (obr. 5), v němž převládají šedé a šedomodré tóny, postupně přechází v růžovými tóny překypující oblohu nad obzorem. Tento kontrast v nebeské atmosféře propůjčuje obrazu spolu s jemnou barevnou škálou zvláštní, melancholické napětí. Jemnou barevnost nebes přejímá krajina v pozadí, modelovaná toliko barevnými plochami bez snahy po objemové i konkrétní charakterizaci, která je doplněna několika stromy ve středním plánu jejichž provedení prozrazuje Onghersův vlámský původ. Barevnou režii Onghers docílil plynulého prostoupení krajiny a nebes. Celkově jemnou,

téměř akvarelovou, barevnost krajinného prostředí doplňuje hnědé svrchní roucho a především okrově zlatavý Josefův plášť.

Světelná barevnost podtrhuje citové zaujetí soustřeďující se v láskyplné tváři Kristova pěstouna, ale také v doprovodném motivu andílka (obr. 6) u Josefových nohou, přičichávajícího si k lilii, světcovu obvyklému atributu.

Pro Onghersovo připsání hovoří typ Ježíška velmi blízký Klanění tří králů z Vápeného Podola. Světlem podpořený objem vysunuté pravé nohy obepnuté látkou doprovázený nakupením záhybů Onghers užívá velmi často, blízká je modelace rouch svatého Jana z Mathy a Felixe z Valois z trinitářského kostela. Ke květinovému zátiší obrazu svaté rodiny z tohoto kostela upomíná obdobně malovaná lilie v ruce andílka. Přestože užívá sobě vlastní prvky s nimiž konstruuje obličej svatého Josefa, jako jsou mohutně vyklenutá víčka, plné tváře, oválný obličej, dosahuje Onghers jemnými, plynulými tahy štětce výjimečného vzepětí svých portrétních schopností. Vertikální kompozici obrazu narušuje ikonograficky neobvyklý, z nebes dopadající, proud světla, motiv charakteristický spíše pro epifanická znázornění, ozařující Ježíška a Ježíškovu svatozář zdůrazněnou „aureolou“ andílků shromážděných se kolem jeho hlavy.

Obraz svatého Jana (obr. 7) Evangelisty zpodobuje světce tradičním způsobem jako písícího mladíka, vzhlížejícího k nebesům, kde se mu v oblacích zjevuje apokalyptická žena. Vertikála světcova těla, z jedné strany doplňována diagonálou ruky namáčející pero v kalamáři, z druhé diagonálou světcova roucha kopírující tvar skaliska, je korunována přilétajícím orlem, světcovým evangelickým atributem. Obrazům svatého Jana Křtitele, svatého Josefa a svatého Jana Evangelisty je vlastní velmi blízký postoj, v němž levá noha u Janů a pravá u Josefa je mírně pokrčena a vysunuta zatímco druhá přenáší tíhu těla. Onghers

kánonu svatého Jana Evangelisty využívá a motiv významněji zapojuje do celkové kompozice, když o ni opírá knihu, do níž světec zapisuje svá zjevení. Andílek přidržující světci kalamář, oproti ostatním vyšehradským obrazům v nichž je jim přisouzena pouhá úloha herolda, se stává kompoziční volbou a přesvědčivostí svého zaujetí pro přisluhování světci více vtažen do děje. Onghers tímto detailem skvěle vyřešil skladbu obrazu významově logickým propojením.

V obraze je potlačen krajinný motiv pozadí na minimum. Jen v místech umožňujících průhled do dálky je patrné pouze základní rozvržení krajiny budované barevnými plochami. Repusoárové skalisko po Janově levici je spíše ikonografickým motivem, poukazujícím na skalnaté prostředí Patmu, jak je ostatně tento ostrov v barokním umění znázorňován.

Studenou tonalitu obrazu, podporovanou chladným světlem zalévajícím obraz, narušuje pouze červený plášť svatého Jana, kontrastující jak s bílým světcovým rouchem, tak potměnou oblohou. Esencí severského zaujetí pro realismus znázorněného je Janova otevřená kniha. Zatímco hřbet s deskami knihy je ponořen do stínu, stránky pergamenu jsou zality světlem modelujícím nejen ohnuté rohy jednotlivých listů, ale stín zkrabatělých folií nechává rozeznat list od listu.

Je-li možné u takto přehledné a navíc konvenční kompozice mluvit o možných ovlivněních následujících děl, pak za zmínku stojí blízkost s Reinerovým svatým Janem ze Zrcadlové kaple pražského Klementýna, projevující se v obdobném zformování Janova těla, výrazu tváře a hře světla a stínu na ní.

V obraze svatého Jana Křtitele (obr.8) je postava světce situována do otevřené, jen povšechně charakterizované krajiny. Volný průhled prostředím je charakterizován lomenými zelenými a hnědými plochami, které jsou jen lokálně doplněny

konkrétním rostlinným motivem. Pro obraz svatého Jana Křtitele je, stejně jako pro ostatní vyšehradská plátna, charakteristická vertikála světcovy postavy, která je zde navíc zdůrazněna výrazným horizontálním rozdělením nebes a země. Onghers se pravděpodobně nechal inspirovat Tizianovým obrazem stejného námětu, dnes umístěným v Galeria dell' Academia, jehož kompozici zrcadlově obrací, namalovaným ve čtyřicátých letech 16. století pro benátský kostel Santa Maria Maggiore.<sup>62</sup> Pražský obraz je blízký benátskému nejenom postojem svatého Jana a prostorovým členěním, ale i barevností a především uvolněným rukopisem, který je pro Tizianovu tvorbu 40. let charakteristický. K Janovým nohám, kam Tizian umisťuje beránka, klade Onghers v ikonografické jednotě s ostatními vyšehradskými plátny malého andílka, zatímco beránek je znázorněn na samém obzoru. Tím získává na platnosti gesto Janovy pravice, jinak konvenční kompoziční prvek, neboť svým směřováním poukazuje k přicházejícímu beránkovi. Jan Křtitel je na obraze znázorněn jako ohlašovatel Kristova příchodu, neboť anděly obklopený a světlo vyzařující beránek, zde neznázorňuje Janův tradiční atribut, ale v souladu s textem Janova Evangelia (1,29) „*Aj, Beránek Boží, kterýž snímá hřích světa*“ je symbolickým znázorněním Krista.

Onghers v obraze zcela rezignoval na dynamičnost, založenou na kontrastu barev nebo kompozici. Soustředěná, měkce modelovaná, typicky onghersovská Janova tvář spolu se zemitými tóny, které na obraze převládají, udávají charakter obrazu, vybízející spíše ke klidnému rozjímání než patosem vyvolanému duševnímu pohnutí.

Ovlivnění Škrétovým dílem jednoznačně zaznívá v obraze svatého Václava (obr. 9). Ikonografickou předlohou byl Onghersovi obraz namalovaný kolem roku 1641 pro zderazské augustiniány Zlický kníže Radslav se pokořuje svatému

Václavovi.<sup>63</sup> Škréta se v něm opřel, jako ostatně v celém Svatováclavském cyklu, o světcův životopis sepsaný P. Aegidiem, který navázal na středověkou legendu *Ut anuncietur* doplněnou podle Hájka a Dubravia.<sup>64</sup> Je to především motiv andělů a velitelské gesto svatého Václava, co Onghers přejímá ze zmíněného Škrétova obrazu. Narativní scénu Onghers vzhledem k celkové koncepci vyšehradského souboru opustil. Nejedná se tedy o téma Svatého Václava vyjíždějícího proti Radslavovi, jak uvádí některá literatura.<sup>65</sup> Svatý Václav je na obraze znázorněn nejen bez Radslava, ale především bez znamení kříže, jenž se mu v danou chvíli objevilo na přilbici. Ostatně sám Škréta užil několikrát motiv andělů stojících za světce. Motiv, který vychází ze svatováclavského cyklu, ale nemá v daných obrazech primární vztah k odbojnému kouřimskému knížeti. Jako je tomu například v obraze z roku 1649, z kostela svatého Štěpána v němž Škréta vzdává hold svatému Václavovi – českému vévodovi a vojevůdci ochraňujícího české země.<sup>66</sup> Stejně tak lze interpretovat i Onghersův obraz.

I v kompozici Onghersova obrazu zaznívá velmi silně ovlivnění Škrétovým dílem. Ve vyšehradském obraze se vrací k obrazu namalovanému pro hlavní oltář svatého Martina ve zdi. Na Škrétovo plátno upomíná nejen držení těla svatého Václava, ale především světcův kůň, jehož postoj je doslovnou kompoziční citací Škrétova obrazu. Pro Onghersovo autorství obrazu mluví umístění jezdecké skupiny v krajině, budované v mírném podhledu, světcova onghersovská tvář a krajinný motiv.

Onghers opouští Škrétovu svatomartinskou dramatickosti, budovanou temnosvitem a kontrastní barevností.<sup>67</sup> Světlo dopadající zepředu sice zdůrazňuje objemy, ale nemá prostorotvorné poslání. Onghersova hra se světlem se mistrně projevila na světcově brnění, kde světelné odrazy, budované



s naprostou jistotou pomáhají k zdůraznění světce v jinak barevně potmělém obraze.

Druhým vyšehradským obrazem znázorňujícím světce jedoucího na koni je obraz svatého Martina (obr.10). Na obraze je ovlivnění Škrétovým svatým Martinem, vzhledem ke stejnému námětu, ještě patrnější než v případě obrazu svatého Václava. Onghers přejímá základní kompoziční osnovu, kterou, jak je ostatně pro jeho tvorbu typické, zrcadlově obrací. Zvolená výstavba je ve srovnání se Škrétovým plátnem kompozičně a ikonograficky jednodušší. Stejně jako v Tursku i zde Škréta upouští od tourského zázraku a sním spojeného architektonického členění. Druhý plán nahrazuje hlubokým krajinným průhledem v němž konstruuje perspektivu za pomoci architektonické diagonály. Zřejmý rozdíl mezi oběma obrazy je také v barevnosti. Onghers upouští od Škrétova benátského kolorismu a místo sytých modří a odstupňovaných červení volí jemné, bledé tóny růžové a modré doplněné pouze okrajově sytou červení světcovy holínky. Výrazné lokální tóny narušují jinak barevně střízlivou malbu a propůjčují ji prvek koloristického napětí. Ani caraggiovský temnosvit důležitý pro celkové vyznění Škrétova obrazu nenachází u Ongherse zaujetí.

Monumentální účinek Škrétova obrazu, budovaný pomocí mohutné vertikály, Onghers volbou jiných měřítek rozmělní a svou pozornost soustřeďuje především na ústřední postavu světce a žebráka obdarovávaného pláštěm. Přestože kompozice je až na detaily shodná se Škrétovým obrazem, celkové vyznění je vlastní Onghersovou invencí. Zatímco světcova tvář z půli ponořená do stínu, je ve své typizaci vlastní Onghersově tvorbě prvního desetiletí (odlišuje se od ní pouze bledostí, která v tomto případě byla zvolena pravděpodobně v souladu s celkovou barevností obrazu), žebrák pod nohama koně je proveden s lehkostí a dojemnou přesvědčivostí. Šlachovité tělo, na němž měkký stín

T ← →

Thm

napomáhá prostorovému účinku, patří k nejkrásnějším Onghersovým postavám. Stejně tak žebrákové atributy – miska a hůl jsou znakem Onghersovy malířské dovednosti. Jen pomocí stínu a odraženého světla vytváří detail, který je sám o sobě poutavý.

Ke konci prvního desetiletí 18. století lze časově vročit oltářní obraz Pád andělů (obr.11) z děkanského kostela Povýšení svatého Kříže v Kadani.

Původní archandělovo poslání, ochrana židovského národa, bylo později přejato křesťanstvím, které z něj učinilo svého ochránce, jenž je v širším smyslu zároveň symbolem církve bojující.<sup>68</sup> Téma archanděla Michaela znázorňovaného jako vůdce nebeského vojska seslaného Bohem k svržení satana je v barokním umění jedním z nejčastějších. Turecké ohrožení Evropy a protireformační ideje vedly k nebyvale častému uplatňování tohoto námětu. Především pro habsburské soustátí, do konce 17. století bezprostředně ohrožené tureckými vojsky, byl jedním z důležitých nebeských přímluvců, jemuž se ve výtvarném umění dostalo náležité pozornosti

Kadaňský obraz se drží ustálené svatomichaelské ikonografie. Téma obrazu vychází ze Zjevení svatého Jana(12/ 7-9): *„I stal se boj na nebi: Michal a andělé jeho bojovali s drakem, a drak bojoval i andělé jeho. Ale nic neobdrželi, aniž jest nalezeno více místo jejich na nebi. I svržen jest drak ten veliký, had starý, kterýž slove ďábel a satanáš, svodící všecken okršlek světa; svržen jest na zem, i andělé jeho s ním svrženi jsou.“*

Michael je znázorněn jako rytíř, vyzbrojený ohnivým mečem a štítem s latinským nápisem *Quis ut Deus*, překladem archandělova hebrejského jména *Kdo je jako Bůh*.<sup>69</sup> Boží záměr vyslání Archanděla Michaela je na kadaňském obraze podpořen přítomností Boha, který zde není znázorněn ve své fyzické podobě,

ale, lze – li to tak nazvat, v mystickém zpodobení hebrejského výrazu pro Boží jméno.

Kompozice je založená na středově umístěných postavách archanděla a d'ábla na němž stojí. Takto budovaná vertikála je doplněna změtí diagonál d'ábelských končetin. Kadaňský obraz má tři barokní předchůdce, jejichž kompoziční a ikonografické motivy Onghers přejímá a volně kombinuje. Pád andělů od Luci Giordana z vídeňského Kunsthistorischemuseum, dřívější literaturou kladený do roku 1666, novější považovaný za dílo mladší.<sup>70</sup> Dále obraz Johanna Michaela Rottmayra z roku 1697 který byl namalován pro hlavní oltář hradní kaple v Tittmoningu, a Rubensův obraz namalovaný v roce 1622 na objednávku Wilhelma von Pfalz-Neuburg pro hlavní oltář farního kostela svatého Petra v Neuburg an der Donau, dnes umístěným v mnichovské Alte Pinakotek.<sup>71</sup>

Jenž byl, ve své grafické podobě provedené Lucasem Vorstermanem, předlohou Rottmayerovu tittmoningskému obrazu.<sup>72</sup>

Postava samotného archanděla, bez ohledu na jeho atributy: štít a ohnivý meč, kterými byl vyzbrojen archanděl z Mnichova a Tittmoningu, má kompozičně nejblíže k vídeňskému obrazu držení těla a úklonem hlavy, kterým je vlastní klidná monumentalita a v tváři patrné odhodlání potřít zlo, zatímco Rubens a Rottmayr využívají dramatickosti pohybu. Absenci Rubensovy převahy akce nad jasným řádem harmonické organizace obrazové plochy v neitalském duchu nelze ale u Ongherse vysvětlit výraznějším ovlivněním Giordanovým obrazem, spíše jeho omezenými možnostmi vyjádřit dramatické napětí.<sup>73</sup>

Od Rubense Onghers téměř doslovně přejímá motiv andělů bojujících po archandělově pravém a levém boku. Změt' d'áblů tvořících Michaelovi podnož má nejblíže k Rottmayrovi plátnu.

Pravděpodobně odtud také Onghers přejímá, jako ústřední postavu zla antickou Medúzu, která se neobjevuje ani na Giordanově vídeňském ani na Rubensově mnichovském obraze, třebaže ji Rubens v jiných svých dílech znázorňuje. Přes špatný stav kadaňského obrazu je hlavní rozdíl mezi Giordanovým a Onghersovým obrazem v bohatých, vzájemně kontrastujících odstínech Giordanova archanděla, které ustoupily u Ongherse zemitým tónům, oživeným jen drobnými lokálními kontrasty. Je to ale tlumená barevnost, navíc podpořená pro Ongherse typickým chladným světlem, co spolu s vertikální kompozicí určuje dominantní ráz obrazu.

Pro časové zařazení ke sklonku prvního desetiletí 18. století hovoří blízkost s vyšehradskými plátny. Afinita je patrná především s obrazem svatého Jana Evangelisty v modelaci rouch a měkkém rozptýleném světle. Typika archandělovy tváře a nasazování lícních rumělek jsou dalším ze znaků Ohgerovy tvorby tohoto období. Nepřehlédnutelná je také ikonografická a kompoziční blízkost s trinitářským Archandělem Michaellem z novoměstského kostela Nejsvětější Trojice.

Na počátku 18. století byl v Praze na Novém Městě založen klášter s kostelem do té doby v Čechách nezastoupeného řádu trinitářů. Novoměstský konvent patřil k reformované odnoži, jejíž částečnou odluku potvrdil v roce 1631 Urban VIII, a k jejímuž úplnému osamocení došlo v roce 1636.<sup>74</sup> Po počátečním nezdaru získat kostel sv. Lazara, usadili se trinitáři v roce 1705 v emeritním domě při kapli Panny Marie Na slupi. Roku 1707 získal řád císařský souhlas k zakoupení domů v dnešní Spálené ulici a následnému přesídlení.<sup>75</sup> Největší zásluhu na stavbě měl baron Jan Ignác Putz, představitel druhé generace rodu svobodných pánů, který však bezdětným manželstvím Jana Ignáce s Terezií Klárou Freislebenovou vymřel.<sup>76</sup>

V osobě barona Putze získali pražští trinitáři výjimečně štědrého donátora, který nefinancoval „pouze“ stavbu kostela, ale zajistil i vybavení chrámu nutné ke konání bohoslužeb.<sup>77</sup> Trinitáři na vyjádření svých díky umožnily baronu Putzovi jako svému „dobrodinci a zakladateli“ umístit nad hlavní vchod do chrámu, alianční erb jeho a jeho ženy a zavázali se k slavení zádušních mší za něj a jeho ženu jak v klášterním kostele, tak při oltáři sv. Barbory v katedrále svatého Víta, před kterým si baron Putz nechal v roce 1781 zřídit hrobku.<sup>78</sup>

Kostel včetně pěti bočních oltářů, s výjimkou oltáře svatého Kříže, který byl instalován později, byl vysvěcen v červnu 1713 pražským světícím biskupem Danielem Josefem Mayerem de Mayern.<sup>79</sup> V nedatované archiválii zaznamenávající výdaje barona Putze na celou stavbu je zmíněna i částka na pořízení oltářů. Za hlavní oltář („dasz erste bildt vndt kleckel“) byla poukázána částka 800zl., za obrazy bočních oltářů (die bilder vndt altär“) celková částka 1500 zl.<sup>80</sup>

Z původní malířské výzdoby se zachovalo pouze pět oltářních pláten. Na základě josefínských reforem byl klášter i s kostelem v roce 1787 zrušen.<sup>81</sup> Ještě než se tak stalo, prošel chrámový interiér výraznou úpravou. V roce 1789 byl Antonín Schlachter pověřen freskovou výzdobou interiéru. Jinak freskařsky se neprojevující malíř vytvořil kalné a postavami přeplněné malby, které, jak připomíná trinitářský kronikář, odshora až dolů k obecné spokojenosti nahradily starší malby dnes neznámého malíře.<sup>82</sup> Zároveň s freskařskou výzdobou byl Antonín Schlachter pověřen namalováním oltářního obrazu Michaela de Sanctis (obr. 12), který nahradil oltář svatého Kříže. Tento trinitář, po Felixi z Valois a Janu z Mathy nejuctívanější řádový světec, byl beatifikován v roce 1789 a jemu nově zasvěcený oltář souvisí právě s touto náboženskou událostí. O autorství obrazu a době

vzniku vypovídá drobná grafika rytá Johanem Arnoldem. (obr. 13) Obrazu byl předurčen formát staršího rámu. Ikonografií, kompozicí a barevností, kterou Schlachter s největší pravděpodobností záměrně přejímá z Onghersových pláten, se obraz včleňuje mezi plátna z druhého desetiletí 17. století. Obměnou prošel také obraz hlavního oltáře. Původní plátno nahradila v roce 1794 -95 malba od Franze Antona Maulpertsche.<sup>83</sup> Je velmi pravděpodobné, že Onghers byl autorem nejen původních obrazů dodnes umístěných v kostele, ale i nezvěstných pláten s tématem Nejsvětější Trojice a svatého Kříže.

Důraz kladený na znázornění nejsvětější Trojice nevyznívá ve vlastním námětu, ale v ikonografické koncepci celého cyklu.

Od počátku řádu patrná úcta k Nejsvětější Trojici, projevující se v latinském jméně řádu (Ordo Sanctissimae Trinitatis) a v pravidelném zasvěcování řádových kostelů nejsvětější Trojici je v pražském kostele prohloubena důrazem kladeným na znázornění trojjediného Boha, jenž nevyznívá ani tak ve vlastním námětu jednotlivých obrazů, jako spíše v ikonografické koncepci celého cyklu.

Oltární obraz svatého Jana z Mathy a Felixe z Valois (obr.14) je spolu s obrazem Archanděla Michaela jediným z původního souboru, v němž výrazněji nezaznívá christologické téma. Onghers v tomto obraze buduje prostor pro svou tvorbu poměrně charakteristickým způsobem. Postavy světců umístěné v pravé části obrazu tvořící první plán jsou v levé části doplněny hlubším na, v tomto případě na krajinné prvky rezignujícím prostorem, v němž anděl osvobozuje vězně z okovů. Malíř znázornil světce v tradičním řádovém oděvu konventuálů: bílém hábitu s modročerveným křížem na prsou a černém řádovém plášti

s tradičními ikonografickými motivy, Felixovou korunou poukazující na jeho královský původ a Janovým baretem a knihou.

Oba světci vzhlížejí v extatickém pohledu k nebesům, kde se zjevuje jim žehnající Nejsvětější Trojice. Pohyb Janových rukou, jimiž poukazuje k otrokům, se na obraze stává řečí beze slov, v níž představuje s barokní sdílností věřícím a Nejsvětější Trojici hlavní poslání řádu – vykupování křesťanských otroků a zajatců. Pro Ongherse tak typické rozptýlené, měkké světlo je vlastní i tomuto obrazu. Hlavním světelným zdrojem je holubice Ducha svatého, svou září osvětlující nejenom světce, především jejich tváře, ale také Boha Otce a Krista. Druhé světlo, jehož zdroj není na obraze znázorněn, dopadá na bílý oděv trinitářů a zároveň zdůrazňuje atributy ležící před světci. Světlo dopadající na zem a prohlubující prostor před světcem neutil Onghers poprvé. Stejným způsobem budoval prostor za přispění světla již ve většině vyšehradských obrazů.

Zdůraznění svatého Jana a Felixe bylo dáno nejenom základním kompozičním rozvrhem a světelnou hrou, ale také malířskou technikou. Plastická modelace hlavních postav je v zadních partiích nahrazena subtilními lazurami. Malíř počítal s prosvítáním červeného, pro 18. století charakteristického podkladu, který zvýrazňuje tmavý kolorit obrazu, v němž převažují teplé tóny. Zběžnost, s jakou je proveden Kristus a Bůh Otec v horní části obrazu, na druhé straně ulpívání na detailu ve spodních partiích, patrných především na Felixově atributu, bylo pravděpodobně motivováno snahou po prostorovém prohloubení jakýmsi dálkou způsobeném rozostření.

V tomto obraze zřetelně zaznívá, ve výběru lidských typů, měkkém světle umocňujícím plasticitu, uvolněnosti malířského přednesu, Halbaxův vliv. Onghers zákonitě musel poznat jeho dílo, přesto ale do důsledku nepřebírá temnosvitné principy

s kterými seznámil české prostředí. Zatímco Halbax temnosvitem buduje dramatické napětí, Onghers hru světla a stínu využívá především k budování objemu.

Svým pojetím a výtvarným charakterem mají k sobě velmi blízko oltářní obrazy svaté rodiny a Svaté Anny samotřetí. Pokorné devocionální ztvárnění obrazu Svaté rodiny (obr.15) je charakteristické přehlednou a klidnou kompozicí tvořenou vertikálami těl Panny Marie a svatého Josefa a diagonálami končetin. Na bezradnost, která se u Ongherse tu a tam objevuje především v perspektivních zkratkách těl poukazují nohy svatého Josefa, v poměru k tělu nepřírozeně dlouhé a podivuhodně překřížené. Onghers umístil svatou rodinu před raně renesanční chrámovou centrálu.

Ježíšek ležící na klíně svatého Josefa se obrací k andělovi, jenž ho obdarovává lilií z košíku květů růží, karafiátů, tulipánů, svlačců, ležícího u Josefových nohou. Drobnopisná hravost s jakou malíř květy znázornil poukazuje na Onghersův nizozemský původ, který ostatně v tomto obraze je velmi zřejmý. Scéna osvětlovaná pouze září vycházející z holubice Ducha svatého se odehrává v podvečer, jak naznačuje potmělá obloha za Pannou Marií. Atmosféra pozdního večera umocňuje hru odražených světél dopadajících na anděla a svatou rodinu.

Celý výjev, jako ostatně na každém z novoměstských obrazů sleduje z nebes žehnající Bůh Otec v oblačném oparu neseném anděly spolu se slétající holubicí Ducha svatého. Světelná režie, jejímž středem je holubice Ducha svatého zdůrazňuje oblačný kužel rozevírající se za Duchem svatým. Jeho účinek ale nemá kompoziční a prostorový charakter, jako je tomu v Brandlově obraze všech svatých z kostela svatého Jakuba, jeho význam je spíše ilustrativní.



Typickou tváří a jemností provedení je tento obraz blízký Bysovu dílu. Líbezná, lazurami jemně modelovaná, oblá tvář anděla je svým podáním velmi blízká Bysově vestálce z obrazu neznámého námětu z cyklu římských ctností žen, namalovaném v roce 1692.<sup>84</sup>

Bysova jemná modelace a zároveň ušlechtilá grácie, působila nejen na Brandlovo rané období, ale přinejmenším v tomto obraze upoutala i zralého Onghrse.<sup>85</sup> V souvislosti s andělem je nutné zmínit jeho sytě rudý plášť, lemující levý roh plátna. Snad není náhodná jeho sytá barevnost v jinak jemných, chladných odstínech obrazu, která spolu s jeho kompozicí vedoucí od rámu přímo do ideového středu umocňuje propojení reálného světa s imaginární krajinou obrazu, a vtahuje tak věřícího přímo do náboženského výjevu.

Z trinitářských pláten vyzkazuje nejméně kompoziční a barevné invence obraz svaté Anny Šamotřetí (obr.16). Svým kompozičním charakterem je velmi blízký oltáři svaté rodiny. Barevně zde převládají teplé odstíny převážně hnědých a červených tónů, doplněné pouze šedomodrou halenou svaté Anny. Jediným prvkem vnášejícím do celého scény napětí je kontrast mezi měkce modelovaným šatem, neobepínající těla světců a nervní, skicovitě provedenou rouškou Ježíška a šálou svaté Anny.

Obdobná předešlému obrazu je i světelná režie, jenž i zde je podřízena záři vycházející z Holubice Ducha svatého. Světlo dopadající na postavy zdůrazňuje především svatou Annu, které je oltář zasvěcen, vzhlížející k holubici a malého Ježíška na jejím klíně. Zatímco Panna Marie a Jáchym především jsou hrou světla upozaděni.

V extatickém pohledu svaté Anny Onghers užívá pro barokní umění konvenční gesto jímž se pokouší zdůraznit citové zaujetí celkově poklidného výjevu. Schématicčnost a topornost s jakou

Lay

tak činí ulpívá na povrchu svou teatrální patetičností a má tak pouze ilustrativní charakter.

Společné pojetí vícefigurálních oltářních obrazů svatého Josefa a svaté Anny nezdůrazňuje osoby jimž je oltář zasvěcen pouze kompozičně a světelně, ale především ideově – malým Ježíškem na jejich klíně.

Zasvěcení oltáře svatému Michaelu (obr.17) v klášterním kostele řádu, jehož posláním bylo vykupovat otroky především z muslimského otroctví v souvislosti s dobově příznačným posláním svatého Michaela – hlavního potíratele zla je pochopitelné. Jedná se o Onghersův druhý obraz tohoto námětu. Základní kompoziční a ikonografické motivy mají oba obrazy společné, přesto přibližné desetiletí, které dělí vznik obou obrazů zřetelně poukazuje na vývoj, kterým Onghersova tvorba na počátku 18. století prošla.

Pražský obraz je ve srovnání s kadaňským přes menší rozměry monumentálnější. Onghers se zde soustřeďuje především na postavu samotného archanděla pokořujícího satana. Emocionalita většiny barokních obrazů tohoto námětu je zde vystřídána výrazově střízlivým popisem.

Nejpatrnější srovnatelnou změnou prošla postava samotného anděla. Na pražském obraze Onghers upouští od drobnopisného znázornění svržených andělů, o to více se ve svém úsilí soustřeďuje na samotného nebeského vojevůdce. Ten zde ztrácí loutkovitost svého kadaňského předchůdce a nabývá na kompoziční a objemové jistotě. Svým do strany rozmáchlým gestem pravé ruky s mečem a jistějším postojem získává obraz na zřetelnější dynamičnosti. Onghers upouští od padlých andělů. Kompozičně složitá změť těl je na trinitářském nahrazena pouze satanem a postavou s hlavou Medúzy, motivem, který Onghers užil již v Kadani, ale v kompozičně významnějším umístění.

Doprovodné Michaelovo vojsko zde zastupují tři andělé, kteří přes drobné odchylky zachovávají stejná pohybová gesta kadaňských andělů. Světelnou skladbou je obraz blízký obrazu svatého Jana z Mathy a Felixe z Valois. Světlo dopadající na levou tvář a předsunutou pravou nohu propůjčuje scéně barevné napětí. Pro Ohghersovo autorství hovoří jednoznačně archandělova tvář. Tváře světců na Onghersových obrazech obvykle vykazují jen minimum portrétních rysů. V období, v němž vznikla trinitářská plátina, jeho sklon k zjednodušování tváří vrcholí do té míry, že často stírá mužskou a ženskou fysiognomii a nahrazuje ji universálním typem doplněným o druhotné charakterizující znaky. Své příbuzné má archanděl Michael v panně Marii z obrazu svaté rodiny z téhož kostela nebo ve svatém Janovi Nepomuckém z Emauz.

Svým celkovým pojetím nejodlišnější z celého souboru trinitářských obrazů je Křest Kristův (obr. 18,19). Jako jediný z nich je také signovaný, (vpravo dole na kameni) čímž Onghers chtěl pravděpodobně vyjádřit ohodnocení své vlastní práce.

Obraz znázorňuje scénu o níž informují, až na detaily, shodně všechna čtyři evangelia. Již od dob církevních otců byl připisován této události velký spásnětvorný význam. Spočívá předně v tom, že „*hlas z nebe*“ při Ježíšově křtu zjevil, že Ježíš je Syn Boží: „*toto je můj milovaný Syn, v něm mám zalíbení.*“ (Mt, 3,17) Další význam spočívá v sestoupení Ducha svatého na Ježíše v podobě holubice.<sup>86</sup>

Onghers výjev situoval do otevřené krajiny, idealizované jak v celku tak i v detailu, která je charakterizována řekou vinoucí se mezi skalisky s náznakem skal v pozadí. Svým charakterem nemá nic společného s vrcholně barokní scénérií, spíše připomíná tvorbu vlámských krajinářů 16. století Paola Fiaminga či Lucase van Valkenborcha.

Po prostorové monumentalitě a těsném vztahu mezi přírodou a dějem, ztvárněné Brandlem v manětínském Křtu přibližně jen o tři roky starším, zde není ani náznaku.<sup>87</sup> Krajina se zde stává jen naplněním formy, kterou navíc podtrhuje Onghersova bezradnost v perspektivním skloubení krajiny a postav.

Samotné téma Kristova křtu v pozdněrenesančním a barokním umění neprochází takovými kompozičními změnami a odlišnostmi, které by s větší pravděpodobností mohly poukázat na vliv některého z velkých předchůdců. Nicméně je nutné v případě Onghersovy malby poukázat na zarážející blízkost s Marattovým Křtem z římského kostela Santa Maria degli Angeli. Výraz v Kristově tváři, jeho postoj a postoj svatého Jana Křtitele je až na detaily a zrcadlově obrácenou kompozici pražskému obrazu natolik blízký, že jej lze bez poznání grafické předlohy jen těžko vysvětlit. Marattův Křest Kristův měl vliv na středoevropská formování tohoto tématu. V Čechách obdobné řešení užil Brandl v Kristově křtu z Manětína.<sup>88</sup> Grafikou stejného obrazu se nechal inspirovat pro své slezské plátno z Libuše i Willmann.<sup>89</sup> Zatímco se Brandl a Willmann nechávají římskou předlohou volně inspirovat, Onghers ji přejímá téměř doslovně.

V protikladu ke světlem zalitému nebi v němž se zjevuje obklopen anděly Bůh Otec a Holubice Ducha svatého je ze šera vystupující spodní partie obrazu. Teplé lokální tóny svatého Jana a anděla snášejícího se z nebe, aby Kristu posloužil, jsou v kontrastu se studeným světlem zalévajícím krajinu.

Přestože tělo svatého Jana vykazuje anatomické prohřešky, je Kristus malován s naprostou přesvědčivostí. Kristovu anatomicky dobře zvládnutému tělu propůjčuje hra světla a stínu velkou míru plasticity, do té doby a v této míře u Ongherse nevídané. V Kristově postavě proniká Onghers do nejmenších detailů jakými jsou narůžovělé konečky prstů nebo modelace kolen. Zaujetí

věnované Kristovi neulpívá na povrchu. Klidná, krystalicky modelovaná tvář bez zbytečného patosu poukazuje na Kristovo citové pohnutí z okamžiku významného pro celé lidstvo.

Onghers i na tomto obraze odlišuje jednotlivé materiály oděvů odlišnou frakturou. Nervní bohatě promodelovaná Kristova rouška je v kontrastu s andělovou osuškou. Její modelace a užití měňavých tónů připomíná Škrétův projev ze 60. let jmenovitě Zasnoubení svaté Kateřiny a Svatého Lukáše malujícího Pannu Marii.

Pravděpodobně z Emauzského kláštera pochází obraz svatého Jana Nepomuckého, který je dnes umístěn na kůru farního kostela svatého Prokopa na Žižkově.<sup>90</sup> Onghers znázornil svatého Jana Nepomuckého v okamžiku předznamenávajícím jeho mučednickou smrt. K té poukazuje z nebe slétající anděl, jenž světci přináší palmovou ratolest mučednické smrti. Klidná tvář a oči svatého Jana zvrácené k andělovi slétávajícímu z nebes spíše než citové vzrušení vyjadřují vědomí předurčenosti k mučednické smrti. Svatý Jan je znázorněn s atributy pro něj charakteristickými, na krku zavěšeným medailonkem se staroboleslavským paládiem, sextantem, knihou, kružidlem a globem s nimiž si hraje andílek u Janových nohou poukazujícími na světcovo univerzitní působení.<sup>91</sup> Druhý si přikládá prst na ústa, čímž upomíná na zachování královnina zpovědního tajemství pro něž byl umučen.

Vertikálu Janova těla podtrhuje za ním se do dálky otevírající volný prostor s pražským mostem a nekonkrétní, světelnými tóny jen v náznacích malovanou pro Ongherse typickou snovou krajinou. Hloubka celého prostoru je akcentována perspektivně malovanou dlaždicovou podlahou, jejíž úběžník je umístěn přibližně v úrovni mostu. Tímto detailem Onghers docílil plynulý přechod vnitřního prostoru v otevřenou krajinu. Obraz není signován. Pro Ongherse mluví nejenom pojetí prostoru a krajinný

motiv v pozadí, ale především tvář svatého Jana, která je svým pojetím natolik blízká svaté Anně od trinitářů, že o autorství Jana Ongherse nemůže být pochyb. Právě blízkost s plátny z novoměstského kostela Nejsvětější Trojice umožňuje klást vznik obrazu na přelom prvního a druhého desetiletí 18. století.

Na kůru kostela svatého Prokopa je umístěn ještě obraz znázorňující svatého biskupa, pro obecnost atributů blíže nespecifikovatelného, který vykazuje určité znaky Onghersovy tvorby, jakými jsou umístění postavy v krajině a krajina sama. Obraz s dobře čitelným datem 1705 byl pravděpodobně v průběhu 19. století přemalováním postavy světce natolik hrubě poškozen, že nelze o autorství nic bližšího říci. Oba obrazy mají stejné rozměry a je dobře možné, že původní určení bylo společné. Za tohoto předpokladu by bylo možné přesněji datovat vznik obrazu svatého Jana. Jedná se ale o čistou hypotézu.

Jedním z nejšťastnějších Onghersových obrazů a zároveň jedním z mála signovaných (na stupni, na němž je usazena Panna Maria „*J. Ongers f.*“ ) je Klanění tří králů z Vápenného Podola (obr. 20) (dočasně umístěný na faře v Heřmanově Městci). Především v kompozici zaznívá ve vápenopodolském obraze ovlivnění italským malířstvím. Pro barokní znázornění tohoto námětu, jeho kompozici a ikonografii, měla zásadní význam Klanění od Jacopa Bassana a především Paola Veronese. Veronesovo Klanění tří Králů z roku 1573 (dnes v londýnské National Gallery) zapůsobilo nejen na díla své doby, ale významně zapůsobila i na umění generací následujících. V Benátkách se jím nechal ještě dvě století po svém vzniku inspirovat Giovanni Battista Tiepolo, ale velký ohlas dílo zaznamenalo i na severu Evropy, kde se jeho prostorovým rozvrhem nechal vést Rubens i Van Dyck.<sup>92</sup> V Čechách se k obdobnému kompozičnímu rozvrhu přiklonil Karel Škréta,

v kresbě nakreslené kolem roku 1650, dnes uložené v Goethe – Nationalmuseum ve Výmaru.<sup>93</sup> Na barokním transformování, odpovídající slohově příznačnějšímu projevu, měl vliv Karlo Maratta, jehož grafika s námětem klanění tří králů byla inspiračním zdrojem například pro Altomonteho Klanění z roku 1734, z klášterního kostela ve Zwettlu a jejíž ohlas je patrný i v Onghersově obraze.<sup>94</sup>

W. 1c

Pozoruhodná na vápenopodolském obraze je barevná skladba s dominujícími červenými odstíny Kašparova pláště kontrastující se sytými tóny modrozelené Mariiny sukně. Protiklady těchto barev propůjčují obrazu barevné napětí, zdůrazněné navíc Mariinou bílou halenou a sněhově bílou norkovou kožešinou halící Kašparova ramena. Sytými barvami akcentovaný první plán obrazu plynule přechází v zemité odstíny Melicharova a Baltazarova oděvu až k studené šedobílým oblakům, jejichž studenou tonalitu obohacují v průhledech bleděmodrá nebesa. Spolu s barevnou volbou vyzdvihuje popředí světlo zachycující se na Madoně a Kašparovi. Stejně tak i celková kompozice obrazu, jejíž uspořádání je souhrou ke Kristu a Panně Marii směřujících či je protínajících diagonál, polokružnic a pohledů, zdůrazňuje Pannu Marii s Ježíškem na jejím klíně.

Jemnost, s níž je modelován šat a především Mariina tvář, kontrastuje s pastózně malovanou Melicharovou tváří a nervními rychle nanášenými barvami Baltazarova pruhovaného oděvu (obr.21). Zběžnost zadních partií, přispívající ke zdůraznění Panny Marie a malého Ježíška přijímajícího dary, je patrná především v provedení zlatých ozdob stojících svatých králů, jichž se Onghers zhostil bez sebemenší snahy po prostorovém nebo barevném účinku, budující je pouze černými či červenými pastami podloženými žlutými skvrnami.

Halbaxovsky modelovaná tvář svatého Josefa, svým gestem upozorňujícího na Ježíška, má velmi blízko k tvářím zakladatelů trinitářského řádu z pražského kostela Nejsvětější Trojice. Studeným světlem je obraz naopak blízký Kristovu křtu z téhož kostela. Výrazně vyzrálější kompoziční cítění poukazuje na malíře, nabyvšího větší umělecké jistoty a zkušenosti. Ať už obraz byl pořízen do kaple v souvislosti s jejím svěcením v roce 1716 nebo ne, slohový posun a přesto patrná blízkost rukopisného podání trinitářským obrazům umožňuje vznik obrazu klást k letům 1716 až 1717.<sup>95</sup>

V Onghersově pozdním tvůrčím období je patrné ovlivnění Brandlovým dílem. Je tomu tak i v obraze korunování Panny Marie, původně umístěném v ambitové kapli Nejsvětější Trojice na Bílé Hoře, dnes v kapli svaté Rozárie mariánského poutního kostela.<sup>96</sup>

Kompozičně konvenční znázornění obohacuje především spirálovité propojení tělesných pohybů Krista a Boha Otce, odvíjející se od koruny, již společně korunují Pannu Marii. Onghers v kompozičním uspořádání využívá tvaru quadrilobu, jenž byl obrazu určen. Na horní oblouk rámu navazují těla a ruce Krista a Boha Otce opisující tvar rámu, tím vzniká téměř dokonalá kružnice, vymežující prostor holubice Ducha svatého. Hloubku akcentující prostor podporuje andělská svatozář (tunel) Ducha svatého, tvořená třemi prstenci radiálně rozmístěných andělských hlaviček. Barevně a kompozičně shodné ztvárnění Onghers uplatnil již v obraze Svaté rodiny z novoměstského kostela Nejsvětější Trojice. Výraznou proměnou v tomto obraze prochází znázorněný prostor. Onghers upouští od krajinné stafáže, jenž dovedena k osobitému projevu, tvořila nedílnou součást většiny jeho obrazů v prvních dvou desetiletí jeho tvorby. Změna podmíněná samotným tématem, se týkala i barevnosti. Do té doby



převažující koloristicky bohatá nebesa nahradila v bělohorském Korunování modrošedá oblačná vize. Motivem neobvyklým, přesto v českém umění ne zcela výjimečným je koruna císařů Svaté říše, s níž je Marie korunována. (Nikoli koruna provedená pro korunovaci Oty I, ale koruna Rudolfa II. Shodná není v detailu ale rámcovým členěním)

V postavě Panny Marie je patrné ovlivnění Brandlovým nanebevzetím z kostela svatě Voršily na Novém Městě. Obrysově pevně definovaná Mariina postava z Brandlova obrazu byla Onghersovi vzorem nejenom v pohybovém uspořádání, včetně zvlnění roucha, ale i v Mariině tváři, která přes blízkost gest Brandlova obrazu zůstává svými detaily, ostrými lícními rumělkami a posazením očí charakteristickým projevem Onghersovy tvorby. Hlavním rozdílem obou postav je gracilita Onghersovy Marie oproti objemově výrazné matce Boží z novoměstského kostela.

Pro Onghersovo autorství hovoří proud světla vycházející z holubice Ducha svatého dopadající na Krista a Boha Otce, jehož analogie jsou patrné měkce modelovaných objemech svatého Jáchyma od trinitářů, k nimž poukazuje i postava Krista, svou povšechností a tvrdostí rysů postrádající výraznější plasticitu. Stejně tak koruna, jíž je Panna Marie korunována, malířskými prostředky zdůrazňujícími objemy drobných detailů, je blízká koruně svatého Felixe z téhož kostela.

Obraz bude pravděpodobně mladší než nárožní kaple, vybudované spolu s ohradní zdí v letech 1710 – 1714.<sup>97</sup> Tomuto datování odporují slohové rozdíly s obrazy namalovanými v první polovině druhého desetiletí. Obraz spíše pochází z přelomu druhého a třetího desetiletí.

Ze stejného Onghersova tvůrčího období jako korunování Panny Marie z Bílé Hory pochází oltářní obraz Korunování Panny

Marie se světci (obr.22,23,24) umístěný v boční kapli augustiniánského kostela svatého Tomáše na Malé Straně zasvěcené Všem Svatým.

V oblačné vizi malíř znázornil ikonograficky poněkud nesourodé seskupení devíti světců vrcholící scénou Mariina korunování. Do spodní části obrazu umístil svatého Václava s praporcem a štítem se svatováclavskou orlicí, svatou Ludmilu s mučednickou ratolestí, držící cíp šály, jenž poukazuje k její mučednické smrti a svatou Kateřinu Sienskou s krucifixem, lilií a trnovou korunou na hlavě. Nad nimi pak svatého Ondřeje s jeho specifickým křížem, svatého Petra s knihou a klíči otevírajícími nebe a peklo, a svatého Pavla s knihou a mečem. Za svatým Petrem je znázorněn svatý Jan Křtitel s rákosovým křížem. Jeho „etážovými kolegy“ jsou svatá Barbora s kalichem a hostií a svatá Kateřina Alexandrijská s mečem a rozpolceným, ozubeným kolem.

Oblačným prostorem rozděleným průhledy a akcentovaným v závislosti na vzdálenosti zmenšujícími se postavami, které vedou pohled perspektivně do dálky je obraz blízký Brandlovu obrazu Všech svatých z kostela svatého Jakuba.<sup>98</sup> Svou dostřednou kompozicí má ale blíže k Brandlovu dílu z počátku 18. století.<sup>99</sup> Onghersova malba nedosahuje prostorové smělosti Brandlova obrazu. Prostorovou mnohohrstevnatost svatojakubského obrazu nahrazuje nakloněnou rovinou akcentující hloubkovou dimenzi. Podnětem pro kompoziční uspořádání mohla Onghersovi být Liškova Oslava Karmelu, ale především téměř o čtyřicet let mladší Willmannův obraz Čtrnáct svatých pomocníků.

Vzájemným křížením vertikál a diagonál jednotlivých postav Onghers dociluje souvislého propojení plochy. Hlavním prvkem, podílejícím se na provázání jednotlivých postav je kruhové rozvržení světců, využívající a doplňující oválný tvar oltářního

*L. staří*

obrazu. Svatý Václav, svým pohledem směřujícím k věřícímu, zajišťuje propojení obrazového prostoru s reálným. Malířským provedením a umístěním shodná postava svaté Ludmily tuto funkci přejímá a směřováním pohledu spolu s mírným natočením těla vede zrak věřícího až ke kompozičnímu a především ideovému vyvrcholení celého obrazu – korunování Panny Marie, k němuž se ostatně pohledy či gesty upínají s výjimkou svaté Kateřiny Sienské všichni ostatní světci a světice.

Onghers podporuje hloubkové vyznění obrazu také malířskými prostředky. Postavy v popředí, především svatý Václav a svatá Ludmila, ale také svatá Kateřina Sienská, jsou malovány jemnými klidnými tahy, s pečlivě budovanými objemy a stínováním. Čím dále a výše postavy jsou, tím více malba ztrácí na objemovosti a naopak získává na nervním až skicovitém charakteru. Tento prostorotvorný princip neužil Onghers poprvé. Patrný je v trinitářských obrazech, především v Obraze svatého Jana z Mathy a Felixe z Valois.

Výjevem samotného korunování Panny Marie se Onghers vrací k obrazu z Bílé Hory. Bělohorskou kompozici přejímá a jen okrajově ji zjednodušuje, či spíše přizpůsobuje odlišné koncepci. K Bílé hoře se vrací nejenom prostorově zdůrazňujícím držením koruny Kristem a Bohem Otcem, ale také v typech tváří, které jsou svou podobou naprosto odpovídající bělohorským předchůdcům.

Onghersovo autorství dosvědčují typicky onghersovské tváře většiny světců, především svatého Václava, modelace rouch, odrazy světla dopadajících na lesklé předměty (meč svatého Pavla a svaté Kateřiny, brnění svatého Václava). Kristova fyziognomie a zběžné provedení je shodné se všemi obrazy z kostela Nejsvětější Trojice znázorňujícími Krista v oblacích. Světelná a barevná režie a prostorové uspořádání obrazu neodpovídají žádnému z obrazů vzniklých do roku 1715. Je to také nepřehlédnutelná blízkost

tváří svaté Markéty a svaté Kateřiny s trojicí malých chlapců z třebušínského obrazu svatého Mikuláše, co umožňuje datovat obraz k roku 1720.

Snad v žádném z Onghersových děl není patrné vstřebání a následné transformování tolika podnětů jako v obraze Svaté rodiny (obr.25) z chyšského farního, původně karmelitánského, kostela Jména Panny Marie namalovaném v roce 1722.<sup>100</sup>

Je to především důmyslná barevná a světelná konstrukce, co vyčleňuje chyšský obraz z doposud poznaného Onghersova díla. Převládající barvou, určující celkové vyznění barevné složky obrazu, je hnědá. Ta zaznívá nejen lokálně v sytějších odstínech, ale jejími hnědými tóny je charakterizováno i pozadí, kde dopadající slabé světlo nechává jen v náznacích vyniknout architekturu, charakterizované pouze světlejšími tóny obrysů soklu, patky a dřívku sloupu. Syté tóny červeného Mariina roucha a Josefova modrého se na obraze neuplatňují v celkové barevnosti, ale zaznívají, pouze lokálně, podporované světlem a kontrastem andělova bílého roucha.

V žádném ze svých obrazů nepřiřkl Onghers tak dominantní úlohu světlu jako právě zde. Dramatickým napětím mezi světlem zalitými a do stínu pohrouženými partiemi intimního výjevu se přiblížil k vrcholně baroknímu temnosvitu Halbaxovu a Brandlovu.

Přehledná kompozice vychází ze starších oltářních pláten svaté Anny Samotřetí a Svaté Rodiny, namalovaných pro pražský kostel Nejsvětější Trojice. Ve srovnání s těmito poněkud suše působícími plátny je žlutický obraz mnohem bohatší svou formou, živostí provedení, ale i obsahem. Kompozice je založena na vzájemném křížení vertikál těl a diagonál končetin centrální skupiny doplněné o diagonálu anděla slétajícího se svatojosefskou lilií a anděla, který se zjevuje v oblacích nad svatou rodinou, jenž svým

umístěním v obraze a tělesným rozvinutím významně přispívá dynamizaci celého výjevu. Proti významově a kompozičně ústřední skupině svaté rodiny Onghers umístil postavu poklekávajícího anděla v tříčtvrtečním profilu. V samotné postavě nebeského posla, který Ježíškovy pravici předkládá supliku s textem „Zatímco levicí poukazuje na dnes jen zlomkovitě zachovaný erb objednavatele, výrazně zaznívá Brandlův vliv.“<sup>101</sup> Režie světla dopadajícího na záhyby andělova roucha, typ tváře, objem a modelace poukazují především k doksanskému Narození Panny Marie. Dalším ohlasem Brandlova díla je pastózně promodelovaná tvář svatého Josefa, navazující na Brandlovy tváře apoštolů a především Halbaxovy tváře církevních otců a evangelistů, jimž je svým charakterem a stínem modelujícím oční jamky obzvláště blízká.<sup>102</sup>

Uznání, jemuž se Onghersovo dílo těšilo, dosvědčují dva oltářní obrazy namalované před rokem 1723 na objednávku bádenské markraběnky Sibylly Augusty pro zámecký kostel Povýšení Svatého Kříže v Rastattu.<sup>103</sup> Markraběnka, pasující se do role nové císařovny Heleny, objednala u Ongherse dva obrazy.<sup>104</sup> Malby vytvořené v Praze pro dva boční oltáře jsou zasvěceny svatému Petrovi a svatému Františku Xaverskému a druhý svatému Josefovi a svatému Ignáci. Toto nezvyklé propojení bylo iniciováno na základě markraběčiny úcty k tovaryšstvu Ježíšovu.<sup>105</sup>

V roce 1721 vytvořil Jan Onghers pro hlavní oltář farního kostela svatého Mikuláše v Třebušíně obraz zasvěcený patronu kostela.<sup>106</sup> (obr. 26,27) Objednavatelem obrazu byl pravděpodobně František Karel Kressl z Qualtenberka. Kresslové, původně erbovní rodina z Jihlavy, drželi Třebušín od roku 1680, kdy jej vyženil otec Františka Karla, také František Karel, sňatkem s Rosinou Annou Venclovou z Bochova.<sup>107</sup>

Z doposud poznaných Onghersových děl je třebušínský svatý Mikuláš v mnoha ohledech jeho dílem nejslabším.

V obraze zaznívá kompoziční ovlivnění Škrétovým svatým Vojtěchem z kostela Panny Marie před Týnem. Zatímco Škrétův obraz působí svým prostým rozvrhem zdůrazňujícím mohutný statutární zjev žehnající postavy, Onghersův svatý Mikuláš je prost veškeré monumentality.<sup>108</sup> Celková kompozice je výsledkem nesourodé adice jednotlivých částí obrazu. Osově zdůrazněná postava svatého Mikuláše je zleva doprovázena do hloubky ubíhající architekturou zprava pak otevřeným mořem. Prostor neopanovávající světec žehnající trojici chlapců v levém dolním rohu a potažmo i rodu Kresslů, zastoupeném rodovým erbem pod nimi, je doprovázen trojicí do půlkruhu komponovaných andílků nesoucích biskupovu berlu. Motiv, který měl pravděpodobně přispět k zaplnění volného prostoru a vnést do celého výjevu pohyb ve svém výsledku působí poněkud rozpačitě. Statičnost celého výjevu jen částečně nabourává světcovo větrem zvlněné roucho a diagonála berly v ruku andílků. Výstavbě obrazu nepřispívají ani chlapci v levém rohu obrazu, doslova vyrůstající ze země.

Barevná skladba obrazu, v níž zaznívají především studené tóny šedomodrých nebes, šedá, jen v kubických objemech načrtnutá architektura, světcova bílá sutana a jen okrajově zastoupené teplé tóny světcova zlatavého roucha a lokálně zaznívající červeně, umocňuje celkově nevýraznou tvář obrazu.

Tradiční atributy připomínají svatého Mikuláše v jeho nejčasnějších patrocíniích. Tři zlaté koule, o nichž se zmiňuje Zlatá Legenda, jsou upomínkou na zachránění tří šlechtických dívek před konkubinátem. Tři chlapci u světcových nohou, jimž světec žehná, jsou svědectvím zázračného oživení hostinským

rozsekaných dítek. Loď na volném moři odkazuje na Mikulášův patronát nad námořníky.

Přes celkově slabé vyznění obrazu i zde zaznívá Onghersovo mistrovství detailu. Jej zde dosvědčuje světcův zlatý pluvíál. Jen v náznacích, bez souvislých tahů, jakýmsi barokním pointilismem, buduje strukturu látky přesvědčující svou lehkostí neulpívající na jednotlivostech.

Patrocinium kostela svatého Šimona a Judy v Praze na Starém Městě, s nímž úzce souvisí ikonografie hlavního oltáře (obr.28), vychází ze zasvěcení středověkého kostelíka stávajícího přibližně v místech dnešního chrámu.<sup>109</sup> Obraz devocionálního rázu znázorňuje dvojici apoštolů jimž je kostel zasvěcen s jejich obvyklými atributy, svatého Judu Tadeáše s kyjem a Šimona s pilou. Ikonografické provázání obrazu s řádem milosrdných bratří zajišťuje v pozadí znázorněný zakladatel řádu svatý Jan z Boha a svatý Augustin, jehož řeholní pravidla milosrdní bratři přijali za svá.

Obraz je možné poměrně bezpečně datovat do let 1725 - 1726. Zatímco inventární soupis řádového majetku z roku 1724 zmiňuje jako hlavní oltář mariánský obraz, soupis z dubna 1727 uvádí již obraz s námětem svatého Šimona a Judy.<sup>110</sup>

Jednoduchou ale přesto působivou kompozicí se Onghers vrací k obrazu svatého Jana z Mathy a Felixe z Valois, kterému je ostatně obraz od milosrdných bratrů blízký i v detailech. Malba je rozdělena postavami titulárních světců do dvou prostorových rovin. V popředí znázornění Šimon a Juda vzhlížejí k nejsvětější Trojici, zjevující se jim na nebesích. Na diagonálu do hloubky obrazu směřujících postav apoštolů v pozadí navazuje svatý Augustin se svatým Janem z Boha, kteří v „pohledové“ rovině navazují na svatého Šimona a Judu. Uzavírají tak hloubkový průhled a potažmo celou kompozici. Onghers v tomto obraze

zcela rezignoval na krajinné motivy a bleděmodrá oblaka charakteristická pro většinu jeho děl. Dominantní barvou, která udává koloristický tón je okrově hnědá, s jejíž neurčitostí buduje sakrální prostor, barevně narušovaný pouze červeným Kristovým pláštěm a modrozeleným šatem svatého Judy Tadeáše. Dominující celému výjevu je měkké neurčité světlo, zdůrazňující objemy hlavních postav. K prostorové konkretizaci přispívají lokální světelné kontrasty mezi knihou zalitou ostrým světlem nesenou andílky v popředí, zastíněnými apoštolý a světlem akcentovaným Kristem a Bohem Otcem, .

Obraz má velmi dlouhou tradici Reinerova autorství.<sup>111</sup> Není to ale pouze zastaralá kompozice, až na drobné odchylky totožná s obrazem trinitářských zakladatelů, co poukazuje k Onghersově tvorbě. Také tváře svatého Judy a Šimona se svým charakterem odvolávají nejenom k svatým trinitářům ale i k svatému Josefovi z Klanění tří králů. Stejně tak Kristus má analogická znázornění v trinitářském obraze, od něhož se odlišuje pouze plynulými, jemnými tahy štětce. Svým charakterem je ale také blízký Kristu z bělohorského Korunování. V budování objemů, především postav apoštolů, je patrné Onghersovo ovlivnění Halbaxovým dílem, k němuž se ostatně nejednou obrací pro inspiraci.

Zcela výjimečné postavení v Onghersově tvorbě zaujímá kabinetní malba znázorňující hudební společnost (obr.29). Obraz byl objedнан Hrabětem Vršovcem jako „compagnon“ k Schönfeldově obrazu Hudební společnost u spinetu.<sup>112</sup> (obr. 30) Z aukčního katalogu Vršovecké sbírky vyplývá, že její instalace byla podle dobových pravidel systematicky vyvažována protějšky téže tematiky, stylu nebo alespoň formátu k solitérním obrazům.<sup>113</sup> Za tímto účelem byl objedнан i Onghersův obraz, jenž je svým pojetím natolik blízký Schönfeldově malbě, že byl dlouhou dobu uváděn jako jeho dílo. ( K Schönfeldově atribuci přispěl dodatečný



nápis na čelní stěně Onghersova sálu „Johan Heinrich Schönfeld aus der Venetianischen Schule“) Onghersovo autorství dosvědčuje soupis z vršovecké sbírky z roku 1723, kde je obraz uváděn jako „Ein Kabinets-Stucklein von Onghers“.<sup>114</sup> Schönfeldovu symetrickou kompozici vysokého sálu, do nějž proniká světlo na levé straně umístěným oknem, Onghers, až na drobné rozdíly a zrcadlové obrácení, přejímá. Je zřejmé, že Schönfeldova malba, ale i na ni navazující Onghersův obraz, měla vyjádřit souznění umění, hudby a malířství.<sup>115</sup> Nápis napsaný na desce (Schönfeldova obrazu) „*VIRTUTIS DOCUMENTO*“, doprovázený dvojicí postav vzájemně se korunujícími vavřínovými věnci, poukazuje na ctnostné působení jak hudby tak malířství, k čemuž poukazují témata po stěnách rozvěšených obrazů. Myšlenku vyššího poslání umění přejímá do svého obrazu i Onghers, zobrazující na vrcholu čelní stěny „ve štuku provedenou“ Athénu a Apollóna, kteří jsou doprovázeni menšími postavami Céres a Venuše – vzdělanost a umělecká kultivovanost jsou následovány blahobytem a láskou. Do detailu shodné architektonické ztvárnění obou sálů, včetně ptačí klece zavěšené u okna, je podporováno i rozmístěním a velikostí jednotlivých obrazů. Oproti Schönfeldovi, jehož náměty obrazů jsou ryze světské, dominují na Onghersově obraze křesťanská témata. Obrazem upoutávajícím největší pozornost je Kázání Jana Křtitele od Pasquala Rossiho, jenž spolu s hlavou ženy od Franse Florise byl součástí Vršovické sbírky vydražené v roce 1723.<sup>116</sup> Ke křesťanské tematice se hlásí ještě obrazy Panny Marie a svatého Josefa na boční stěně. Onghersův obraz ve srovnání se svým vzorem působí akademičtěji. Hlavní rozdíl je v celkové barevnosti. Měkké zlatavé světlo Schönfeldova obrazu je Onghersem zaměněno za studené, blízké jeho Křtu Kristově a Klanění tří králů. Onghers nebyl rodilým tenebristou, proto také upouští od

stínu zaplavujícího Schönfeldovy hudebníky, a nahrazuje ji živější, lidsky působivější skupinou, která bohatstvím a jasností barev upoutává pozornost více než skupina Schönfeldova obrazu. Onghers měl omezené možnosti dané Schönfeldovou malbou, proto Péeho odsouzení („otrocký způsob“) je neoprávněné.<sup>117</sup> Onghersova malba vychází z Schönfeldova obrazu pouze kompozičně. Rukopis a barevnost Onghersovy hudební společnosti jsou projevem svébytného a vyzrálého malířského projevu hodného pozornosti.

Důležitou součástí Onghersova uměleckého působení byly návrhy pro grafické listy. Výsledná podoba nezávisela ani tak na malíři, jako spíše na rytci, který především určoval konečné vyznění grafického díla. Rytcem, s nímž Onghers nejčastěji spolupracoval byl v roce 1656 v Antverpách narozený Vlám Balthasar von Westerhaut.<sup>118</sup>

Grafice byla určena, vzhledem k jejímu širokému okruhu působnosti, především didaktická nebo glorifikující úloha, podmíněná jasností a názorností výtvarně ztvárněné myšlenky. Grafiky na nichž se Onghers aktivně podílel většinou nevyčnávají svou kompoziční a ikonografickou invenčností, ale ani Westerhoutovým zpracováním nad průměrnou produkci své doby.

Pro spis *Medulla Mediae* vydanou v Praze v roce 1690 Onghers navrhl triumfální znázornění císaře Leopolda I.<sup>119</sup> (obr.31) Císař je zde oslaven jako triumfátor, ověčeným vavřínovým věncem, který spolu s válečnými symboly a dvojicí poražených Turků připoutaných okovy, z nichž jeden drží vinný hrozen a druhý obilné klasy. Tato netradiční symbolika se vztahuje k textu napsaném v horní části listu „*A FRUCTU FRUMEN TI ET VINI*“, k němuž se vztahuje také monstrance znázorněná nad císařem. Jedná se o středověkou antifonu jejíž celé znění je *A fructu frumen ti et vini multiplicati fideles christi in pace requi escunt.*<sup>120</sup> Císař je prezentován nejen jako vítězný vojevůdce nad nevěřícími, ale také jako záštita a obhajovatel křesťanské víry. Grafika svým kompozičním členěním vychází z barokní grafice charakteristického gloriifikačně-monumentálního znázornění.

Pravděpodobně jen o něco málo mladší je portrét Leopoldova nástupce Josefa I. (obr.32) Grafický list znázorňuje Josefa v mladickém věku jako nositele tří korun – římskoněmeckých císařů, uherských a českých králů. Čtvrtý anděl nese kartuši s erbem šlechtického rodu, pravděpodobně Carreto- Millesimo jemuž odpovídá základními znaky, nikoli již detaily, jenž poukazuje na provázání tohoto listu s hraběcím rodem. Datem post quem je rok 1690, neboť již roku 1687 byl Josef korunován uherským králem a o tři roky později byl v Augšpurku zvolen římskoněmeckým císařem. V pozadí je znázorněn jen v náznacích bitva/ke které se vztahuje i brnění, v němž je mladý potentát znázorněn. Vzhledem k mladému věku znázorněného, by se mohlo jednat o list oslavující obsazení pevnosti Landau v roce 1702, při němž tehdy mladý Habsburk velel.<sup>121</sup> Na vítězství poukazují mírové snítky olivy v rukou andělů a věnce z listů vavřínu, lilií a palmy. Westerhout, který i v tomto případě prováděl grafické provedení, veškerou svou pozornost soustředil

74c  
J41

na mladého císaře provedeného se zaujetím pro detail, zatímco prostředí obklopující portrétovaného je provedeno o něco zběžněji.

V roce 1693 byla Westerhautem podle Onghersova návrhu provedena drobná grafika (obr.33) pro Beckovského knihu *Aposstol Páně swatý Jůdas Thadeaáss věrný při Bohu náss zástupce: k potessenj a k vctění Obyvytelům Dobřichovským*. Věnování knihy obyvatelům Dobřichovic nebylo jistě náhodné.<sup>122</sup> Dobřichovice byly křižovnickým panstvím a svatý Juda Tadeáš je jejich patronem. Grafický list znázorňuje svatého Judu na nebesích obklopeného dvojicí andělů, kteří nesou jeho obvyklé atributy – kyj a mučednickou ratolest s vavřínovým věncem. Pod svatým Judou se otvírá široký krajinný záběr znázorňující Dobřichovice a okolní krajinu. Přes nenáročnost grafického zpracování a konvenční kompoziční schéma je rytina působivá svou nevtíravou líbezností, která je do obrazu vnášena nepatetickými tvářemi a plynulostí pohybu jednotlivých postav.

Pro svého synovce Václava Štěpanovského, nymburského děkana a staroboleslavského kanovníka, objednal Karel František Štěpa u Ongherse a Westerhauta grafický list znázorňující zavraždění svatého Václava (obr.34). Ztvárnění nejen svými rozměry (493/357mm), ale především kompozičním zpracováním má formu monumentální malby. Grafika se drží ustálené ikonografické tradice. Vrahem zasazujícím ránu zemskému patronovi je jeho bratr kníže Boleslav. Motiv, který se objevuje u Hájka zmiňuje i obsáhlý text, jenž je součástí věnování, ve spodní části listu, v základních bodech seznamující s Václavovými šlechtnými povahovými rysy a událostmi jeho života. Sám text se ale nedrží dobově příznačných vzorů. Nejpřekvapivější je zmínka o Václavově obdržení královského titulu z rukou císaře Jindřich na sněmu v Řezně. Legendické povýšení svatého Václava na

českého krále se objevuje ve Vavřincově legendě z jedenáctého století. Text legendy „*Regis igitur insignitus digniter sceptro iuxta sui ethimologiam agnominis propriam regebat provide iram*“ je Pekařem vykládáno jako etymologie jména Václav.<sup>123</sup> Spojení této legendy s Onghersovou grafikou je ale velmi málo pravděpodobné. Na listu je zřetelné ovlivnění Škrétovým obrazem Smrt svatého Václava z roku 1641, namalovaným pro zderaské augustiniány. Hlavním rozdílem je výškové rozvržení grafiky a upuštění od podhledového rozvržení. Onghers přejímá Škrétovo prostorové uspořádání včetně architektonického rozvržení budujícího prostor. Citace je zřejmá i v samotných postavách. Především putto, slétající z oblak s palmovou ratolestí a vavřínovým věncem je, až na zrcadlové pootočení těla, zcela shodný s andílkem ze Škrétova obrazu. Omezené možnosti grafiky ve ztvárnění nebeského světla vedly Ongherse k obohacení Škrétovy skupiny o postavu světlohoše zjevujícího se za knížetem Boleslavem. Svým kompozičním a grafickým zpracováním patří tato grafika k nejzajímavějším společným počínům Ongherse a Westerhauta.

*(Dustognie Welebnemu panu Wacławowi Stiepanowskému nimburskému diekanu staroboleslavskému kanovníku diediczy českého muczedníka božího svatého Wáclawa, který z Wratislava a Drahomíry knížat českých léta 908. narozen na Tetinie od swaté Ludmily baby své s kniezem Palwem Ragchem gegim kaplanem do Budče gsa osmlety do školy, kdež se sest let pořad czwiczil, poslan byl na knizetstwi české gsa dosazen. Kostel s. Wíta na Hradie Pražském, s. Petra a Pavla na strouze Cnyňi v Jirchářích říkame, s. Michala arch-angela pod Petřínem s. Wawřincze na S. M. Pražském u S. Anny a swatých Kosmy a Damiana v Slovanéch wystayiel kostel pak Teynský s Rižima na Swinském vrchů. Ginak na Hradie Pražském též s. Jana na Menssym Miestie z rozkazu Drahomíry spálené wystawieti a gine zavřene otevřiti dal, y w neiwietssy mrazy bowsima nohama mawstiewoval. Od czysare Jindřicha I na sniemu w Rzieznie kraleu uczinen, Mersburgu czysarském tehďáž miestie veľkýma dary z ramenem s. Wíta obdařen a od*

platu, který země česká každoročně 120 woluw a 130 hřiven stříbra, to  
 gest 1350 tollarůw czisaři dati musela na Wieczne casy oswobozen byl, do  
 Staré Boleslawie k swemu bratru Boleslawowi na křtiny i k swatým  
 muczedníkům do kostela Kozmy a Damiana na pouť. Když prissel, u bratra  
 poobiedwal o pul noczy do kostela wessel, w niem s kniežmi modlitby  
 wykonal a swou dussy swtostmi zaopatřil. Po wikonaní toho gestie za tmy  
 z kostela do swého obydlí vychazege potkal bratra a gemu za wlidnost  
 minuleho dne prokazanu diekoval. On pak swug mecz hniewiwie wytrhl  
 Waczlawa třikráte udeřil z hlavy kousek lebky s vlasmy tež ucho utial potněti  
 chyticz se geho tiela do střevice tial y gey roztial. S. Wacslaw vida giž bití  
 konec zpatem do kostela pospisil a nalezna ho zavřeny k dveřum klekl a swau  
 dussy bohu poruczeje. Boleslaw pokřik učiniw ze ho chce Wacslaw  
 zamordowati na pomoc lidi wolal. Služebniczy Boleslawu když slyssege  
 z zaloh wybiehli, k kostelu pospissili, na Wacslawa při dveřích klecziczyho  
 mocne sáhli smrtelně ranili, kterýžto ochitiw mosazny kruh na dveřích  
 Aansiczich (?) genž se dosavad na hradie pražském w kostele s. Wita na  
 dveřích kaple toho muczedníka božího spatřuge, dussy swaw leta 938 z 83 (?)  
 ani mage wieku 30. let wypustil. Když se rozedniwati poczalo přissli kněží a  
 gini horlivy křestiané tělo swaté pohřbily. Podiwin pak wezma od nieho obraz  
 Panny Marie staroboleslawské peczlivě ho schowal, aby do rukaw  
 pohanských se nedostal když giž to swaté tělo tři leta w hrobě leželo  
 Boleslaw Bratrobigez na žádost swe dcery Přibyslawy dowolil kněžstwu ge  
 wyzdvihnouti, na wuz wložiti a casu nocního do Prahy westi prikazaw, při  
 tom žoldněřum, kteří to swaté tělo doprowazeli, aby ge pod straczenim hrdla  
 te noczy w pražském kostele s. Wita tisse pohřbily. Přigedaucze s nim k Labi  
 Widieli ge rozwodniene a most od wody rozaty, wssak přes ni božskau moczy  
 wokamženi wssiczkní byli přeneseni: to také při rozwodnienem potoka  
 Roketnicze nazwanem, který od Hloupietina k Wysoczanum teče w Praze  
 k Wltawie přigedaucze přes ni zase nebotte noczy rozvodnieni, také most  
 pražsky, genž byl dřewienny, wzalo, wsiczkní s swatým tielem od tud kde nyní  
 spital krizownikuw s czerwenau hwiezdau stogy, na malau stranu přenesseni  
 byli: a přigedaucze k malostranskému žaláři (nyní gest na tom miestiě farní  
 kostel s Wacslawa) an giž switati poczalo z mysta z tielem hnauti nemohli,  
 aczkoliw mnoho paru woluw připrshli bokawad wssiczkní wiezni z zalaře  
 propussteni nebyli. To gak se stalo tělo swaté bez připreze wezene bylo do  
 kostela s. Wita které se wniem tři dni lidu k spatřeni ležeti nechalo jeho

*wssichny kromě te kterau na hlawie Boleslaw uczinil, ale když se ona omila, také zahogena se sapřila. Ucho pak tři leta pod ssiry nebem na stromě wysyczy božím znamením Přibyslawa czerstvé nalezla, které gak se k hlawie přiložilo yhněd tak přirostlo gakoby nikda odtiate nebilo. Pollednie dne 7. března do hrobu to swaté tielo, které z sebe welkau wuni wydawalo gsa wssechno czerstwo, gakoby spiegicziho a ne mrtweho czlowieka bylo, poczestne se wložilo kdež Buh dobrotiwy weliké milosti geho smrt orodowani lidem odieľoval.*

*Obietuge powinny služebnik a strecz Karel František Stiepa.*

V roce 1696 započal druhý pokus o blahořečení čtrnácti františkánů z kláštera při kostele Panny Marie Sněžné, zavražděných protestanty v roce 1611. Součástí beatifikačního spisu byla i grafika z roku 1698, navržená Onghersem a rytá Westerhautem.<sup>124</sup> (obr.35) Onghers v ní věcně až ilustrativně zachytil vyvraždění františkánů, které vyvolal vpád katolického vojska pasovského biskupa do Prahy. Onghers se zdařile vyrovnal s velkým počtem zavražděných mnichů. Hlavní výjev, v němž jsou vraždění čtyři z celkem čtrnácti mnichů, situoval na dvůr kláštera před kostel, čímž využil i prostoru chrámové střechy, kde se ostatně řádění odehrávalo také. Pro velký počet postav a rozdílnost míst v nichž byli mniši přepadeni, otevírá stěnu patrového konventu, kde znázorňuje poslední okamžiky dvou mnichů. Předsunutím této části konventu dociluje perspektivního prohloubení „klášterní veduty“. Přes zběžnost provedení je na grafice patrná snaha po světelné dramatizaci budované několika postavami v popředí pohrouženými do stínu. Onghersova grafika byla s největší pravděpodobností příznivě kvitována, neboť se jí v druhé polovině 18. století nechal inspirovat Klauber, jež přejímá kompozici a většinu detailů a pouze ji přizpůsobuje výtvarnému názoru své doby (obr.36). S františkánem a spekulativním filozofem Amandusem Herrmannem, profesorem arcibiskupského semináře jsou spjaty grafiky vytvořené Westerhautem podle

Onghersova návrhu pro oslavný životopis Jana Šporka a životopis Jana Kapistrána.<sup>125</sup>

Spíše než výtvarným hlediskem zaujme svým námětem univerzitní these Františka Fleysmana rytíře z Tumpachu, v níž se obrací ke svému mecenáši hraběti Martinčovi. (obr. 37) Výjev je objasněn latinským textem, umístěným v levém spodním rohu. *Provehere inserto gentiliticae nimphae tuae sidere felix gloriosum essedum! Austriacus favet Jupiter; promovet virtus & scientiae in septicoli urbe sapientiae tuae fama locum adornat sed fave philosopho ob. Sequzs tuis ex asse jam mancipato & philosophi meam etiam nomini thuohc. Be consecratam, cujus ne rationi spiro & exf.*

Oslavnou chvalořeč, ničím nevybočující z baroku příznačných glorifikací, předkládá sám rytíř Tumpach, který se obrací k ústřednímu výjevu celého slavnostního průvodu – podobizně hraběte Martinice, jenž je vezen na „válečném voze“ Ctností a Vědou do města „sedmi kopců.“ Římem, zjevujícím se v oblacích, ale není zamýšleno konkrétní město. Barokní imaginaci je transponován do symbolu věčné slávy, k níž hrabě spěje.

Poněkud překvapivými jsou atributy Vědy a Ctnosti. Na barokní umění měla velký vliv Ripova Ikonologie, které se ovšem tato these neodrží. Je otázkou zda z nedůslednosti, nebo inspiračním zdrojem byl jiný text. Zatímco Ripa ztotožňuje Minervu s Moudrostí (Sapienza) na grafice je personifikací Vědy (Scienza). Stejně tak zrcadlo vyzdvihované Ctnosti je Ripou ztotožňováno s Vědou. Překvapivá je ale i volba dvou rozeznatelných ctností, jež vedou koně, Spravedlnost s úhelníkem a Láska s planoucím srdcem zde zastupují netradičně sólově ctností kardinální a theologické. I v tomto případě kresebný návrh graficky zpracoval Westerhaut. Brilantní provedení předchozí zde ale vystřídala grafická topornost.



Pro Beckovckého knihu *Truchlivá hrdlička po ztraceném miláčku svým bolestně toužící aneb duše mající* vydanou v roce 1728 Onghers zhotovil minimálně dvě kresby následně převedené do grafické podoby. V tomto spisu je několik grafik, v nichž je Onghersovo autorství pravděpodobné, signovány jsou ale pouze dvě. První ilustruje litanii *K Welebné svátosti* (str. 138). Onghers zde nezanechal celé své jméno, jak je pro většinu jeho grafik typické, pouze signaturu J. O. Dominujícím motivem je monstrance, nebo přesněji svátost oltářní v ní uložená, nadnášená párem andílků u jejichž nohou je nápis *MORS EST MALIS VITA BONIS*. Grafickým provedením se ilustrace řadí k lepším listům provedeným podle Onghersovy předlohy. Je zde počítáno s protikladem tmavých a světlých ploch zdůrazňujícím významově důležité partie.

Druhou signovanou rytinou *Truchlivé hrdličky* je ilustrace k protimorovým patronům. List je signován ON. Del., rytcem v tomto případě byl Neürautter. Zběžně provedená rytina, na níž převládají především obrysové kontury se obrací k čtyřem světcům, jimž na nebesích žehná Panna Marie s Ježíškem v náručí. Vedle tradičně protimorových patronů Rocha a Šebestiána jsou zde znázorněni svatý František Xaverský a svatá Rozálie. . Vertikálně komponovanou skupinu tří světců v pravé části listu prostorově obohacuje upozaděná vertikála mrtvé Rozálie, nad níž se zjevuje Madona. Tento princip je charakteristickým pro Onghersovo malířské dílo, s nímž i ve svém pozdním období buduje obrazový prostor. Krátké modlitbičky, formulované spíše jako „historické“ komentáře se obrací k jednotlivým světcům. Patronát světice je uveden následovně : *V čas morové rány bylo nalezeno a do města Panormu přinesené. Morovou ránu zahnilo. Důvodem pro začlenění svatého Františka Xaverského osvětluje modlitba těmito*

slovy: *Ty jsi mnoho tisíc lidu z patrného života nebezpečnosti vysvobodil a morovou ránu i jiné nakazitelné nemoci v rozličných městách a krajinách šťastně jsi přetrhl a nescíselný počet lidu tou ránou nakaženého uzdravil.*

K ikonograficky nejzajímavějším dílům na jakých se Onghers podílel patří drobná, pravděpodobně knižní grafika „*Contemplatio Mortis est Fons Vitae & Paradisus Animae*“ (obr. 38) , na níž opět spolupracoval s Westerhautem . Ústředním motivem je zahrada Kristových pašijí, jejímž centrem je svatý Kříž, z něhož v místech, kde byly přibity Kristovy ruce a nohy vytéká proudem jeho Svatá krev padající do kašny, jež je podstavcem kříže, odkud se dále rozlévá. Ke Kristovu utrpení poukazují andělé, shromáždění na každé z bočních balustrád, třímající v rukou nástroje Kristova umučení a obelisky rámující zahradu, zakončené lebkami, na jejichž předních stranách jsou taktéž znázorněny nástroje s nimiž byl Kristus před ukřižováním mučen. Celý výjev vrcholí nejsvětější svátostí nesenou v oblacích párem andělů, adorovanou svatým Bernardinem Sienským a svatým Antonínem Paduánským. Grafika, v jejíž spodní část je nápis „*Contemplatio Mortis est Fons Vitae et Paradisus Animae*“ tak připomíná Kristovu oběť, na obrázku zpřítomněného v nejsvětější svátosti, skrze ni a díky ní může člověk dosáhnout věčné blaženosti. Nejenom postavy světců poukazují na vztah k františkánskému (minoritskému) řádu, k němu se odvolává i řádový erb umístěný v popředí. Přestože list nevykazuje přílišné zaujetí grafickým zpracováním, kompoziční a především ikonografická koncepce z ní činí velmi zajímavé dílo.

Svémi rozměry, obdobným zpracováním detailů a františkánskou tematikou je předešlé grafice velmi blízký list na němž je znázorněn svatý Jakub de Marchia a svatý František Solanus obracející na víru pohany a heretiky (obr.39 ). List je ovšem signován pouze Westerhautem. Je ale pravděpodobné, že stejně

jako v předcházející grafice i v této kresebnou předlohu provedl Onghers.

Další grafikou vytvořenou pro františkány je list znázorňující svatého Paschala Baylona (obr.40). Zcela určitě se v tomto případě jedná o knižní grafiku, k čemuž poukazuje číslo stránky nahoře uprostřed a poškození listu v pravé části způsobené vytržením. Grafika znázorňuje světce svatořečeného v roce 1690 tradičně, adorujícího svátost oltární. Jemností provedení, svým zaujetím pro objem a světlo patří k nejlepším společným dílům Ongherse a Westerhauta. Uspořádáním je velmi blízký Onghersově malířské tvorbě, v níž první plán znázorňující významově dominantní postavu doplňuje hluboký průhled. Světcova postava je prostorově vymezena architektonickým prvkem, jehož geometrické článkování je v protikladu k světcovu a andělovu zvlněnému rouchu.

Drobnou připomínkou Onghersova kreslířského umění je kresba (dnes nezvěstná), zpodobující z profilu Matyáše Bernarda Brauna podle níž byla vytvořena grafika pro Pelzelův spis *Abbildungen böhmischen und möhrischen Gelehrter und Künstler* z let 1773 – 1775 signovaná Anghers del.<sup>126</sup>

## Díla nezvěstná nebo sporná

- sv. Salvátor - obraz namalovaný pro kostel svatého Mikuláše na Starém Městě<sup>127</sup>
- Alegorie osmi blahoslavenství, osm olejových obrazů prodaných v Praze v roce 1804<sup>128</sup>
- Svatý Zikmund z Emauz. O Onghersově autorství se zmiňuje Jahn<sup>129</sup>
- Panna Marie s Ježíškem a svatým Janem Křtitelem v pozadí architektura – Obraz ve sbírce Edv. Ulricha , rady vrchního zemského soudu v Praze<sup>130</sup>
- (?)Nejsvětější Trojice – hlavní oltář z pražského kostela N. Trojice na Novém městě ve Spálené ulici
- (?)Oslava Svatého Kříže – boční oltář z pražského kostela N. Trojice na Novém městě ve Spálené ulici
- Dobřichovice - hlavní oltář křížovnické kaple svatého Judy s tématem Ukřižování a nástavcem se svatým Judou a Tadeášem. Obraz byl v polovině 19. století restaurován, v důsledku toho byly setřeny veškeré barokní rysy obrazu Ukřižování. Obraz svatého Judy byl s největší pravděpodobností vyměněn za zcela nový.<sup>131</sup>

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> **E. Kainz**, 1915, str. 5
- <sup>2</sup> **J. de Maere / M. Wabbes**, 1994, str. 304
- <sup>3</sup> **M. Boschini**, A. Pallucchini ed., 1966, str.740
- <sup>4</sup> **G. Ewald**, 1965, str. 32
- <sup>5</sup> **P.Toman**, 1950, str. 226,
- <sup>6</sup> **K. V. Herain**, 1915, str. 107
- <sup>7</sup> **U. Thieme - F. Becker**, 1932, str. 20
- <sup>8</sup> **K. V. Herain**, 1915, pozn. <sup>6</sup>, str. 107
- <sup>9</sup> **K. V. Herain**, 1915, pozn. <sup>6</sup>, str. 107
- <sup>10</sup> **A. Podlaha**, 1917, str. 89 - 90
- <sup>11</sup> **A. Podlaha**, 1917, poznámka <sup>10</sup>, str. 95
- <sup>12</sup> **A. Podlaha**, 1917, poznámka <sup>10</sup>, str. 89
- <sup>13</sup> **M. Horyna**, 1998, str. 63
- <sup>14</sup> **A. Podlaha**, 1917, pozn. <sup>10</sup>, str. 50,51,55, 98, 139,220,/ **R. Kuchynka**, 1916, str. 160, 217,
- <sup>15</sup> **A. Podlaha**, 1917, pozn. <sup>10</sup>, str. 98
- <sup>16</sup> **K. V. Herain**, 1915, pozn. <sup>6</sup> str. 107, Herain zmiňuje, že Onghers se zároveň se vstupem do malířského cechu v roce 1690 se stal i jeho představeným. Tato informace není nikde jinde zmiňována.
- <sup>17</sup> archiv N. G. 1218B
- <sup>18</sup> archiv N. G. A1220(13)
- <sup>19</sup> **K. V. Herain**, pozn. <sup>6</sup>, str. 119 V roce 1709 byl Onghers jmenován za spoluúředníka šestipanského (tamtéž)
- <sup>20</sup> **K. V. Herain**, 1915, pozn. <sup>6</sup>, str. 107
- <sup>21</sup> **K. V. Herain**, 1915, pozn. <sup>6</sup>, str. 108
- <sup>22</sup> **R. Kuchynka**, 1916, pozn. <sup>14</sup>, str. 85
- <sup>23</sup> **K. V. Herain**, 1915, pozn. <sup>6</sup>, str. 108
- <sup>24</sup> Obraz byl v roce 1843 J. Böhmem restaurován. Nalezena byla signatura Joseph Ingners(?) (dle pamětní knihy farní) **A. Podlaha/ E. Šittler**, 1901, str. 34

- <sup>25</sup> *“In Jesu Mariae et Joseph gloriami atq. Sanctorum in figura hic expressorum honorem ab Illustrissimis Confugibus Rudolpho Ignatio Wrabsky Tluxa L. B. de Wrabi SCRMA cammerario et Anna Catharina nata Comitissa de Sporck altero prope hic sepulto ex eius pio legato, hac viva ex superaddito liberali dono altare hoc erectum et extructum fuit Anno MDCXCI die 27. augusti”.*
- <sup>26</sup> **K.V. Zap,** 1857, str. 347
- <sup>27</sup> **A. Podlaha/ E. Šittler,**1901, pozn. <sup>24</sup> str. 347
- <sup>28</sup> **Emanuel Poche,** 1986, str.212
- <sup>29</sup> **Karl Künstle,** 1926, str. 374
- <sup>30</sup> **J. Neumann,** 2000, str. 84
- <sup>31</sup> **A. Podlaha, E. Šittler,** 1901, pozn. 24, str. 34
- <sup>32</sup> **W. Braunfels** ed, Freiburg, Basel, Wien, Rom 1976, Lexikon der christliche Ikonografie, str. 290, uvádí pouze Rudolfa z Gubbia, biskupa a eremitu z 10. století, jehož úcta je lokální, znázorňovaného se znaky své duchovní hodnosti a Rudolfa z Bernu, jenž je povšechně zmíněn v souvislosti s rituální vraždou.
- <sup>33</sup> **M. Šroněk,** 1989, str. 328
- <sup>34</sup> **J. Cibulka,** 1930, str. 24
- <sup>35</sup> **J. Neumann,** 1982, str. 102
- <sup>36</sup> **J. Neumann,** 1974<sup>b</sup>, str. 91
- <sup>37</sup> **A. Podlaha/ E. Šittler,** pozn. 24, 1901, str. 34
- <sup>38</sup> **E. Poche** ed., 1982, str. 120,
- <sup>39</sup> **J. Schaller,** 1785, Str. 221,
- <sup>40</sup> **E. Poche** ed., pozn. <sup>38</sup>, 1982, str. 120,
- <sup>41</sup> **J. Neumann,** 1974<sup>b</sup>, pozn. <sup>36</sup>, str. 188,
- <sup>42</sup> **G.E. Pazaurek,** 1889, str. 81,
- <sup>43</sup> **J. Neumann,** pozn. <sup>36</sup> 1974<sup>b</sup>, str. 188,
- <sup>44</sup> **J. Neumann,** pozn. <sup>36</sup> 1974<sup>b</sup>, str. 236
- <sup>45</sup> **M. Horyna,** 1998, str. 227
- <sup>46</sup> **J. O. Blažíček,** 1958, str.181
- <sup>47</sup> **J. Neumann,**1968, str. 124
- <sup>48</sup> **B. Nechvátal,** 1974, str. 121
- <sup>49</sup> **B. Nechvátal** 2000, str. 14, O obrazech opatřených děkanem Benolem –
- E. Ekert,** 1884 str. 266
- <sup>50</sup> **E. Ekert,** 1884, poznámka <sup>49</sup>, str. 273- 274

- <sup>51</sup> **E. Ekert**, 1884, poznámka <sup>49</sup>, str. 266
- <sup>52</sup> v souvislosti s tvorbou K. Škréty a K. Škréty ml. zmiňuje obrazy B. Nechvátal, 2000, str. 18-20, Filipu Servatiovi obrazy připisuje Ivo Kořán 2001, str. 238
- <sup>53</sup> B. Nechvátal datuje obrazy do 70. let 17. stol., I. Kořán k roku 1730, lit v pozn. <sup>52</sup>
- <sup>54</sup> **J. Neumann**, 1974<sup>a</sup>, str. 145 – J. Neumann klade do souvislosti s J. Onghersem pouze 6 obrazů: sv. Jana Nepomuckého, sv. Václava, sv. Klimenta, sv. Jana Evangelistu, sv. Josefa, Autorství vyšehradských obrazů potvrzuje i Jahn (nikdy nepublikováno) Za tuto informaci děkuji profesoru Slavičkovi.
- <sup>55</sup> „Téma stojícího světce, jehož atribut přidržuje andělek, působilo už v polovině 17. století archaicky.“ – I. Kořán, 2001, str. 237
- <sup>56</sup> **J. Neumann**, 1974<sup>a</sup>, pozn. <sup>54</sup>, str. 145, J. Neumann vylučuje obraz neznámého světce z Onghersova díla pro odlišný charakter anděla nesoucího atribut,
- <sup>57</sup> **J. Neumann**, 2000, pozn. <sup>30</sup>, str. 144
- <sup>58</sup> **F. MAGANI**, 2001, str. 583,
- <sup>59</sup> světce ztotožňuje se svatým Karlem Boromejským Ivo Kořán, pozn. <sup>52</sup>, 2001, str. 229, se svatým Janem Nepomuckým obraz spojuje :E. Ekert, 1884, pozn. <sup>49</sup>, str. 274
- <sup>60</sup> **J. Neumann**, 1974<sup>a</sup>, pozn. <sup>54</sup> str. 91
- <sup>61</sup> **J. Royt**, 1993, str. 18
- <sup>62</sup> **Corrado Cagli**, 1969, str. 113
- <sup>63</sup> **J. Neumann**, 1974<sup>a</sup>, pozn. <sup>54</sup> str. 67
- <sup>64</sup> **J. Neumann**, 1974<sup>a</sup>, pozn. <sup>54</sup> str. 67
- <sup>65</sup> **I. Kořán**, 2001, pozn. <sup>52</sup>, str. 239
- <sup>66</sup> **J. Neumann**, 1974<sup>a</sup>, pozn. <sup>54</sup> str. 99
- <sup>67</sup> **J. O. Blažíček**, 1971, s. 44,
- <sup>68</sup> **James Hall**, 1991, str. 271,
- <sup>69</sup> **E. Kirchbaum** ed, Freiburg, Basel, Wien, Rom 1971, str. 255
- <sup>70</sup> **Oreste Ferrari- Giuseppe Scavizzi**, 1966, str. 59
- <sup>71</sup> **J. Neumann**, 2001, str. 23
- <sup>72</sup> **E. Hubala**, 1981, str. 217
- <sup>73</sup> **J. Neumann**, 2001, pozn. <sup>71</sup>, str. 23
- <sup>74</sup> **P. Vlček, P. Sommer, D. Foltýn**, 1997, str. 164

- <sup>75</sup> **Viktor Kotrba**, 1962 str. 196
- <sup>76</sup> **P. Preiss**, 1986, str. 344,
- <sup>77</sup> ... *Dominus dom. Joannes Ignatius baro de Putz et Adhlerthurn non solum modo ecclesiam fieri fecit, copulam adiunxit, omnia altaria constituit et apparamenta conficere, ...* - SUA, Ř.TRIN, i.č. 2852
- <sup>78</sup> SUA, Ř.TRIN, i.č. 2852
- <sup>79</sup> **J. F. Hammerschmid**, 1723, str. 356
- <sup>80</sup> **V. Kotrba**, 1962, pozn. <sup>75</sup>, str. 204
- <sup>81</sup> **R. Baťková ed.**, 1998, str. 125,
- <sup>82</sup> **P. Preiss**, 1988, str. 558
- <sup>83</sup> **K. Garas**, 1960, str. 230
- <sup>84</sup> **P. Preiss**, 1989, pozn. <sup>33</sup>, str. 533
- <sup>85</sup> **J. Neumann**, 1968, pozn. <sup>47</sup>, str. 127
- <sup>86</sup> **A. Adam**, 1998, str. 145
- <sup>87</sup> **J. Neumann**, 1968, pozn. <sup>47</sup>, str. 58
- <sup>88</sup> **J. Neumann**, 1968, pozn. <sup>47</sup>, str. 57
- <sup>89</sup> **E. Kloss**, Breslau 1934, str. 97
- <sup>90</sup> **E. Ekert**, 1884, pozn. <sup>49</sup>, str. 313
- <sup>91</sup> **J. Royt**, 1993, pozn. <sup>61</sup>, str. 20
- <sup>92</sup> **T. Pignatti**, 1976, str. 88,
- <sup>93</sup> **J. Neumann**, 1974 <sup>a</sup>, pozn. <sup>54</sup>, str. 212,
- <sup>94</sup> **H. Aurenhammer**, 1965, str. 59
- <sup>95</sup> **K. Chytil**, 1900, str. 177,
- <sup>96</sup> **Z. Wirth**, 1921, str. 42
- <sup>97</sup> **M. Horyna**, 1983 str. 247
- <sup>98</sup> **J. Neumann**, 1968, pozn. <sup>47</sup>, str. 54
- <sup>99</sup> **M. Racek**, 1956, str. 181
- <sup>100</sup> **E. Poche ed.**, 1977, , str. 559, Po restaurován dokončeném v roce 2002 byl obraz přenesen do žlutického děkanského kostela svatých Petra a Pavla /, První na obraz upozornil **R. Kuchynka**, 1912, str. 74
- <sup>101</sup> Erb k němuž poukazuje anděl je zachován jen zlomkovitě. Členění zbývajících částí je podobné, ale ne zcela shodné s polcením erbu Michnů z Vacínova. V restaurátorské zprávě je text listu podávaného andělem Ježíškovi „Supplück der Berträngten Herzen“, pod erbem tři písmena „C.P.H.“



<sup>102</sup> Rozměry obrazu jsou 289- 176. Malba je signována . Obraz byl v roce 1883 necitlivě opraven R. J. Halbhüberem, byl promyt a následně necitlivě doplněn a byla změněna původní signatura na „IVAN ONHERS F.. Restaurování , které bylo provedeno v letech 1993- 2002 Alenou Vlastimilem Petrem Bergrovými, doplňky provedené v 19. století zachovalo pouze na místech, kde se původní barokní malba nedochovala. Jedná se o pravou horní část obrazu, v níž jsou znázorněny malé andělčí hlavičky.

<sup>103</sup> **R. Stratmann-Döhler**, 1984, str. 44

<sup>104</sup> **W. E. Stopfel**, 1993 str. 45

<sup>105</sup> **W. E. Stopfel**, 1993, pozn. <sup>104</sup>, str. 45

<sup>106</sup> **E. Poche** ed. str. 107, Praha 1982

<sup>107</sup> Ottův slovník naučný, Praha 1900, díl 15 str. 131,

<sup>108</sup> **J. Neumann**, 1974 <sup>a</sup>, pozn. <sup>54</sup>, str. 94

<sup>109</sup> **P. Vlček** ed, 1996, str. 117

<sup>110</sup> SÚA, MB/76(75) AI 802

<sup>111</sup> Schotky, Prag, I ,292; Ekert, Posv. místa,I, 476; Ruth, Kronika, II, 747; Kamper, 46-47, 51, 4. 1, Poche, Prahou, 1948, 115, a d. vyd. (Reiner, dat. 1731); Preiss, Umění, VIII, 56, p. 5; Neumann, Umění, XV, 1967, 471- 472, p. 35; Preiss, W. L. Reiner, W J, XXI, XXI, 24,p. 85. Literatura převzata z V. V. Reiner, P. Preiss, Praha 1970, str 100

<sup>112</sup> **H. Seifertová / A. K. Šefčík**, 1997, str.76,

<sup>113</sup> **L. Slavíček** ed., heslo **P. Preiss** Praha 1993, str. 125

<sup>114</sup> **H. Pée**, 1971, str. 274

<sup>115</sup> **P. Preiss**, pozn. <sup>113</sup>, str. 125

<sup>116</sup> **P. Preiss**, pozn. <sup>113</sup>, str. 125

<sup>117</sup> **H. Pée**, 1971, pozn. <sup>114</sup>, str. 274

<sup>118</sup> **J. O. Blažíček**, 1971, pozn. <sup>67</sup> str. 66

<sup>119</sup> **P. Bergner**, 1913, str.23

<sup>120</sup> [www.lib.latrobe.edu.au/mmdb/feasts/109015000](http://www.lib.latrobe.edu.au/mmdb/feasts/109015000)

<sup>121</sup> **W. Pohl/ K. Wocelka**, 1996, str. 263,

<sup>122</sup> [http://felix.ics.cas.cz/clav\\_img/PRAHA/NK/54G204/02.JPG](http://felix.ics.cas.cz/clav_img/PRAHA/NK/54G204/02.JPG), ( text, Czumalo )

<sup>123</sup> **V. Flašhans**, 1934, str. 823

<sup>124</sup> **K. Minařík**, 1911, str. 101 a 110

<sup>125</sup> **P. Preiss**, 2003, str. 137

<sup>126</sup> **P. Bergner**, 1908-1909, str. 75; **G. J. Dlabcz**, 1998, str. 51,

<sup>127</sup> **V. Kulhanek**, 1866, str. 46; **J. Schaller**, 1796. str. 75

<sup>128</sup> **P. Toman**, 1950, pozn. <sup>5</sup>, str. 226

<sup>129</sup> nikdy nepublikovaná text, Za poskytnutí této informace děkuji prof. Slavičkovi .

<sup>130</sup> **R. Kuchynka**, 1914, str. 24,

<sup>131</sup> **K. V. Herain**, 1915, pozn. <sup>6</sup> str108

## LITERATURA

- A. Adam, Liturgický rok, Praha 1998, str. 145  
H. Aurenhammer, Martino Altomonte, Vídeň 1965, str. 59  
R. Bařková ed., Umělecké památky Prahy, Nové Město / Vyšehrad, Praha 1998, str. 125,  
M. Boschini, Le ricche minere della pittura veneziana A. Pallucchini ed, Florencie 1966, str. 740  
J. O. Blažíček, Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, str. 181  
J. O. Blažíček, Umění baroku v Čechách, Praha 1971, str. 66, 44  
P. Bergner, Die deutschböhmisches Künstler des XVIII Jahrhunderts, in. Deutsche Arbeit, Praha 1908-1909, str. 75  
P. Bergner, Beiträge u. Berichten zu Dlabacz Lexikon, Praha 1913, str. 23  
W. Braunsfels ed, Lexikon der christliche Ikonographie, Ikonographie der Heiligen, svazek 6., Freiburg, Basel, Wien, Rom 1976, str. 290  
C. Cagli, L'opera completa di Tiziano, Miláno 1969, str. 113  
J. Cibulka – Obraz svatého Václava, zvláštní otisk časopisu Umění, Praha 1930 str. 24  
G. J. Dlabacz, Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen, Hildesheim, Curych, New York, 1998, str. 51,  
E. Ekert, Posvátná místa Prahy II, Praha 1884, str. 273, 274, 266, 313  
G. Ewald, Johan Carl Loth 1632 – 1698, Amsterdam 1965, str. 32  
O. Ferrari- G. Scavizzi, Luca Giordano, svazek I, Neapol 1966, str. 59  
V. Flašhans, Osoby a místa v legendách svatováclavských, Sborník svatováclavský, Praha 1934, str. 823  
K. Garas, Franz Anton Maulbertsch 1724- 1796, Budapešť 1960, str. 230  
J. Hall, Slovník symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, str. 271  
E. Hubala, Johann Michael Rottmayr, Mnichov – Vídeň 1981, str. 217  
J. F. Hammerschmid, Prodromus Glorae Praegenae, Praha 1723, str. 356  
K. V. Herain, České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy, Praha 1915, str. 107, 108, 119  
M. Horyna, Neznámé pražské dílo Jana Blažeje Santiniho, in. Umění XXXI, Praha 1983, str. 247  
M. Horyna, Praha 1998, Jan Blažej Santini- Aichel, str. 227  
K. Chytil, Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Chrudimském Praha 1900, str. 177,

- E. Kainz, Oswald Onghers – Seine Leben und seine Werke, Štrasburk 1915, str. 5
- E. Kirchbaum ed, Lexikon der christliche Ikonographie, 3. svazek, Allgemeine Ikonographie, Freiburg, Basel, Wien, Rom 1971, str. 255
- E. Kloss, , Michael Willmann Lebens und Werke eines deutschen Barockmalers, Breslau 1934, str. 97
- Kořán, Manýristické a barokní obrazy Vyšehradu, in Královský Vyšehrad, Kostelní Vydří 2001, str. 229, 237, 238, 239
- R. Kuchynka : Příspěvky pro slovník českých umělců, in. ČSPSČ XXII, Praha 1914, str. 24,
- R. Kuchynka, Účetní kniha Staroměstského pořádku malířského z let 1699 – 1789 in. Památky archeologické XXVIII, Praha 1916, str. 85, 160, 217,
- R. Kuchynka, Praha 1912, Příspěvky pro slovník českých umělců, in. ČSPSČ, str. 74
- V. Kulhanek, Geschichte des Klosters der slavischen Benediktiner in der Nikolaskirche auf der Stadt Prag, Praha 1866, str. 46,
- K. Künstle, Ikonographie der Heiligen, Freiburg in Bresgau, 1926, str. 374
- V Kotrba, Kostel trinitářů na Novém Městě pražském, jeho stavebník a architekt, in. Umění X, Praha 1962, str. 204 str. 196 str. 204
- F. Magani, Vaghezza, decoro, lume „spiritoso“ e chiaro. Percorsi del classicismo nella pittura del Seicento veneto, in. La pittura nel veneto – II seicento, svazek 2, Milano 2001, str. 583,
- K. Minařík, Čtrnácte ctihodných mučedníků pražských, Praha 1911, str. 101, 110
- J. de Maere / M. Wabbes, Illustrated dictionary of 17<sup>th</sup> century flemish painters, Brusel 1994, str. 304
- J. Neumann, Petr Brandl, 1968, str. 54, 57, 58, 124, 127
- J. Neumann, Český barok Praha 1974<sup>a</sup>, str. 91, 188, 236
- J. Neumann, Karel Škréta 1610/1674, Praha 1974<sup>b</sup>, str. 67, 91, 94, 99, 212
- J. Neumann, Antické tradice v antickém umění in: Antické tradice v českém umění, Praha 1982, str. 102
- J. Neumann, Škrétové, Praha 2000, str. 84, 144, 145,
- J. Neumann, Neznámé dílo Michaela Willmanna in. Umění XLIX, Praha 2001, str. 23
- B. Nechvátal, K stavebněhistorickému vývoji baziliky sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, in. Umění XXII, 1974, str. 121

- B. Nechvátal, Kapitulní kostel sv. Petra a Pavla, Velehrad 2000, str. 14, 18-20
- Ottův slovník naučný, Praha 1900, díl 15 str. 131,
- G.E. Pazaurek, Carl Screti, Praha 1889, str. 81, č.k. 101
- H. Péé, Johan Heinrich Schönfeld, Berlín 1971, str. 274
- W. Pohl/ K. Wocelka, Habsburkové, Praha 1996, str. 263,
- T. Pignatti, Veronese, svazek I, str. 88, Benátky 1976
- E. Poche ed., Umělecké památky Čech A/J, str 559, Praha 1977,
- E. Poche ed., Umělecké památky Čech 4, T/Ž, Praha 1982, str. 120, 107,
- E. Poche, Matyáš Bernard Braun, Praha, 1986, str.212
- A. Podlaha/ E. Šittler, Soupis památek historických a uměleckých v polit. okrese Karlínském, Praha 1901, str. 34
- A. Podlaha, Matriálie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků, in. Pam. Archeologické XXIX, Praha 1917, str. 50,51,55, 89, 90, 95, 98, 139,220,
- P. Preiss, Italští umělci v Praze, str. 344,Praha 1986,
- P. Preiss, Malířství vrcholného baroka v Čechách, in. Dějiny českého výtvarného umění II<sup>2</sup>, Praha 1989, str. 533,
- P. Preiss, Praha, 1988, Malířství, in. Praha na úsvitu nových dějin, str. 558
- P. Preiss, (heslo) in. Artis pictoriae amatores, L. Slavíček ed., Praha 1993, str. 125
- P. Preiss, F. A. Špork, Praha Litomyšl 2003, str. 137
- M. Racek, Brandlovo Klanění sv. tří králů z pražské soukromé sbírky, in. Umění věků, Praha 1956, str. 181
- J. Royt, Ikonografie sv. Jana Nepomuckého, in. Sv. Jan Nepomucký v lidové úctě, Praha 1993, str. 18, 20
- H. Seifertová / A. K. Šefčík, S ozvěnou starých mistrů – Pražská kabinetní malba 1690 - 1750, Praha 1977, str.76
- J. Schaller, Topographie des Königreichs Böhmen, Praha 1785, Str. 221, díl 1. Rakovnický kraj
- J. Schaller, Beschreibung der königl. haupt. und residenz Stadt Prag, Praha 1796. str. 75
- W. E. Stopfel, Die Magdakenkapelle in Favorite und die Andachtsstätten der Sybilla Augusta, in. Aque 93. Baden-Baden 1993 str. 45
- R. Stratmann-Döhler, Die Ausstattung der Schloskirche und der Kapelle des Leidens Christi in Rastatt, in. Jahrbuch der Statlichen Kunstsammlungen in Baden- Württemberg 21, Mnichov – Berlín 1984, str 44

M. Šroněk, Barokní malířství 17. století v Čechách, in. Dějiny českého výtvarného umění II<sup>1</sup> 1989, str. 328  
 U. Thieme - F. Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Lipsko 1932, str. 20  
 P. Toman, Slovník výtvarných umělců II L-Ž Praha 1950, str. 226, 3. vydání  
 P. Vlček, P. Sommer, D. Foltýn, Encyklopedie českých klášterů, Praha 1997, heslo  
 Trinitáři, P. Vlček, str. 164  
 P. Vlček ed., Umělecké památky Prahy/ Staré Město a Josefov, Praha 1996, str. 117  
 Z. Wirth, Klášter a poutní kostel na Bílé Hoře, 1921 Praha, str. 42  
 Karel Vladimír Zap, Stará Boleslav a kolegiátní chrám sv. Václava, Památky archeologické II, 1857, str. 347  
[www.lib.latrobe.edu.au/mmdb/feasts/109015000](http://www.lib.latrobe.edu.au/mmdb/feasts/109015000)  
[http://felix.ics.cas.cz/clav\\_img/PRAHA/NK/54G204/02.JPG](http://felix.ics.cas.cz/clav_img/PRAHA/NK/54G204/02.JPG), ( text, Czumalo )

#### PRAMENY

SÚA, MB/76(75) AI 802  
 SUA, Ř. TRIN, i.č. 2852  
 SUA, Ř. TRIN, i.č. 2852  
 N. G. 1218B  
 N. G. A1220(13)

Jan Onghers, who was born in Mechelen, comes to Prague at the end of 17<sup>th</sup> century. In the coming top baroque era, Prague becomes a homeland for many foreigners. Halbax and Bys live in Bohemia only for a several years but for Onghers Prague grows into a homeland.

Over his Dutch roots he becomes an integral ingredient of the Czech baroque painting. Karel Skreta and Petr Brandl have an influence to Onghers work which testify his acceptance into the Czech art. Onghers production doesn't prove a lot of invention. The acceptance of the Venice darkshine principles with the northern origin would mark his coming to artistic community. His activity wasn't awarded like Brandls and Reiners work was.

Costumers interest and connection withwith the Old Town painters guild testify a significant effect for forming the baroque style.

## OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

Obr.1 Zasnoubení svaté Kateřiny, Stará Boleslav, kolegiální kostel sv. Václava, 1691

Obr.2 Svatá Anna Samotřetí, Panenské Břežany, kaple sv. Anny, 1707

Obr.3 Svatý Kliment, Praha, kapitulní kostel sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, kol. 1706

Obr.4 Svatý Jan Nepomucký, Praha, kapitulní kostel sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, kol. 1706

Obr.5 Svatý Josef, Praha, kapitulní kostel sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, kol. 1706

Obr.6 Svatý Josef - detail, Praha, kapitulní kostel sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, kol. 1706

Obr.7 Svatý Jan Evangelista, Praha, kapitulní kostel sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, kol. 1706

Obr. 8 Svatý Jan Křtitel, Praha, kapitulní kostel sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, kol. 1706

Obr. 9 Svatý Václav, Praha, kapitulní kostel sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, kol. 1706

Obr. 10 Svatý Martin, Praha, kapitulní kostel sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, kol. 1706

Obr.11 Svržení andělů, Kadaň, děkanský kostel Povýšení svatého Kříže, kol. 1708

Obr.12 Antonín Schlachter, Svatý Michael de Sanctis, Praha – Nové Město, kostel Nejsv. Trojice, 1779

Obr.13 Svatý Michael de Sanctis, ryl Arnold, převzato z : Památky archeologické 27, 1915

Obr.14 Svatý Jan z Mathy a Felix z Valois, Praha – Nové Město, kostel Nejsv. Trojice, 1713



- Obr. 15 Svatá Rodina, Praha – Nové Město, kostel Nejsv. Trojice, 1713
- Obr. 16 Svatá Anna s P. Marií a Jáchymem, Praha – Nové Město, kostel Nejsv. Trojice, 1713
- Obr. 17 Archanděl Michael, Praha – Nové Město, kostel Nejsv. Trojice, 1713
- Obr. 18 Křest Kristův, Praha – Nové Město, kostel Nejsv. Trojice, 1713, snímek R. Hamsíková
- Obr. 19 Křest Kristův – detail, Praha – Nové Město, kostel Nejsv. Trojice, 1713, snímek R. Hamsíková
- Obr. 20 Klanění tří králů, Vápenný Podol, kostel svatého Václava (dočasně umístěno na faře v Heřmanově Městci), kol. 1716
- Obr. 21 Klanění tří králů – detail, Vápenný Podol, kostel svatého Václava (dočasně umístěno na faře v Heřmanově Městci), kol. 1716
- Obr. 22 Korunování Panny Marie se světci, Praha – Malá Strana, kostel sv. Tomáše, kol. 1720
- Obr. 23 Korunování Panny Marie se světci – detail, Praha – Malá Strana, kostel sv. Tomáše, kol. 1720
- Obr. 24 Korunování Panny Marie se světci – detail, Praha – Malá Strana, kostel sv. Tomáše, kol. 1720
- Obr.25 Svatá rodina, pův. Chyšské kostel Jména P. Marie, dnes kostel Petra a Pavla ve Žluticích, 1722
- Obr. 26 Svatý Mikuláš, Třebušín, kostel sv. Mikuláše, 1721
- Obr.27 Svatý Mikuláš - detail, Třebušín, kostel sv. Mikuláše, 1721
- Obr.28 Svatý Šimon a Juda, Praha – Staré Město, kostel sv.Šimona a Judy, 1725- 1726
- Obr.29 J. H. Schönfeld – Hudební společnost, Drážďany – Gemeldegalerie, převzato z: Johan Heinrich Schönfeld / Herbert Pée, Berlin 1971,

Obr.30 Hudební společnost, Hudební společnost, Drážďany – Gemeldegalerie, převzato z Johan Heinrich Schönfeld / Herbert Pée, Berlin 1971

Obr.31 Leopold I., 318 x 215 mm, Fotografie c. 2005 Národní galerie v Praze

Obr.32 Josef I., 410 x 284 mm, Fotografie c. 2005 Národní galerie v Praze

Obr.33 Sv. Juda Tadeáš, 148 x 127 mm, Fotografie c. 2005 Národní galerie v Praze

Obr.34 Zavraždění svatého Václava 702 x 504 mm, Fotografie c. 2005 Národní galerie v Praze

Obr.35 Vyvraždění františkánského kostela u Panny Marie Sněžné, převzato z: Čtrnácte ctíhodných mučedníků pražských / K. Minařík 1911,

Obr.36 J. Š. Klauber, Vyvraždění františkánského kostela u Panny Marie Sněžné, převzato z: Praha – Soupis grafických pohledů. Obraz města v 16. – 17. století

Obr. 37 Universitní These Františka Fleysmana, SUA- fond grafika

Obr. 38 Contemplatio Mortis est Fons Vitae 190 x 149, Fotografie c. 2005 Národní galerie v Praze

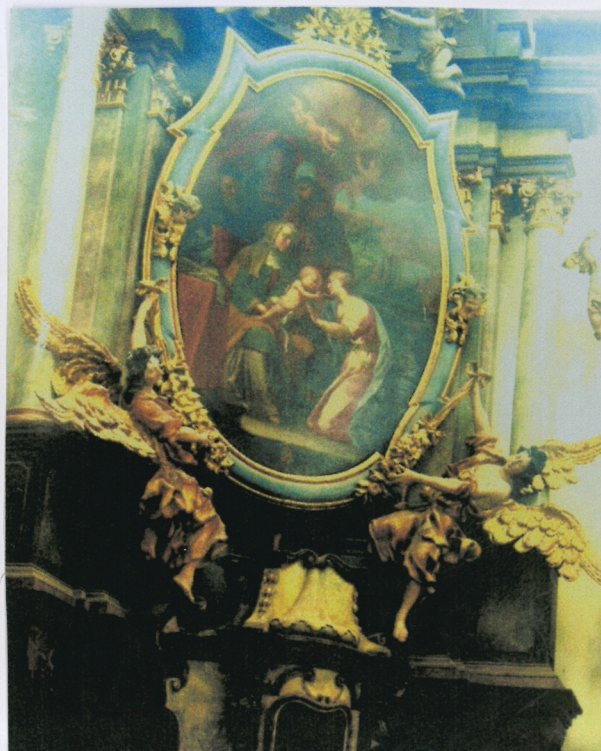
Obr.39 Františkánští moisionáři 172 x 134 mm, Fotografie c. 2005 Národní galerie v Praze

Obr. 40 Sv. Paschalis, 153 x 92 mm, Fotografie c. 2005 Národní galerie v Praze





Obr. 1



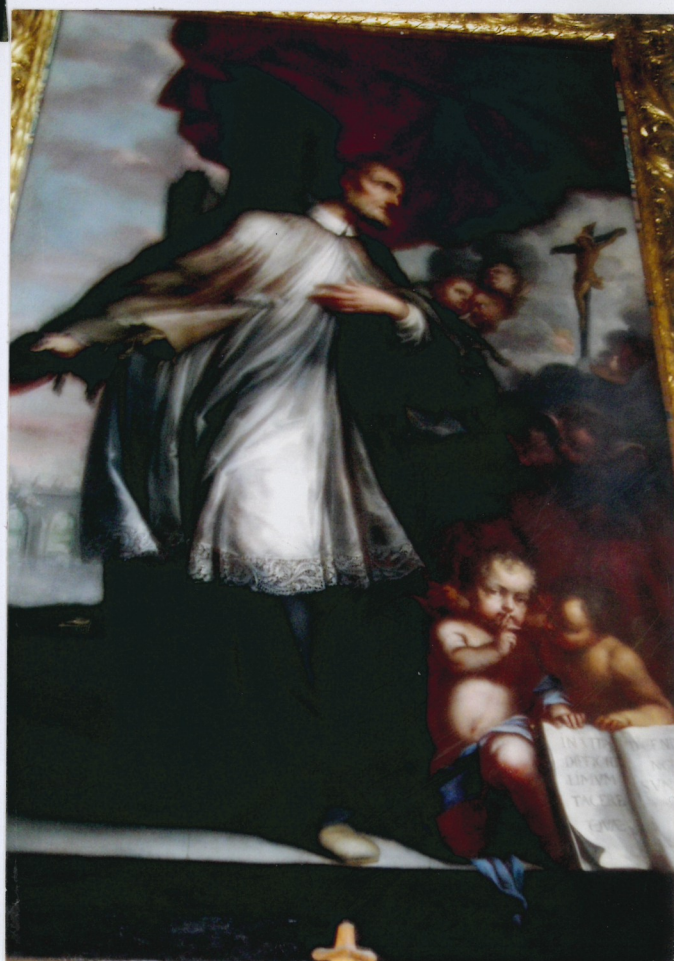
Obr. 2





Obr.3

Obr.4

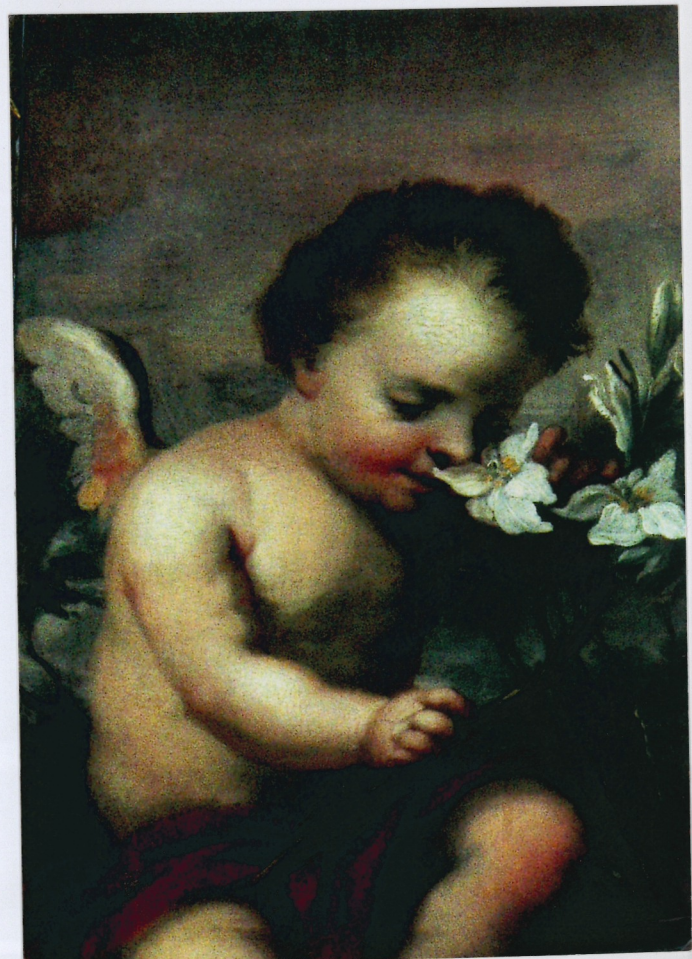






Obr.5

Obr.6







Obr.7



Obr.8





Obr.9



Obr.10



Obr.11







Obr.12

Obr.13







Obr.14



Obr.15





Obr.16



Obr.17

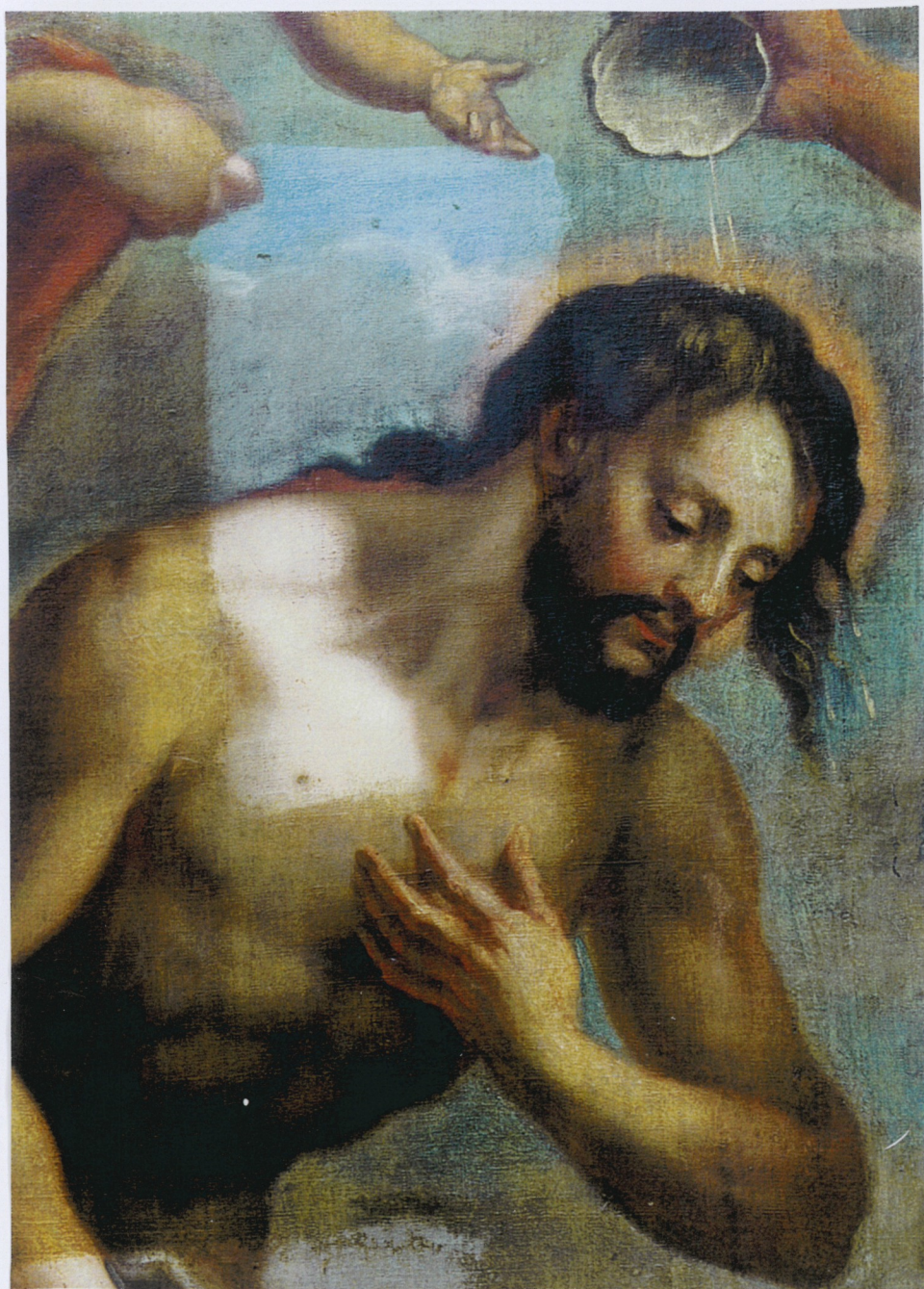




Obr.18



Obr.19







Obr.20



Obr.21



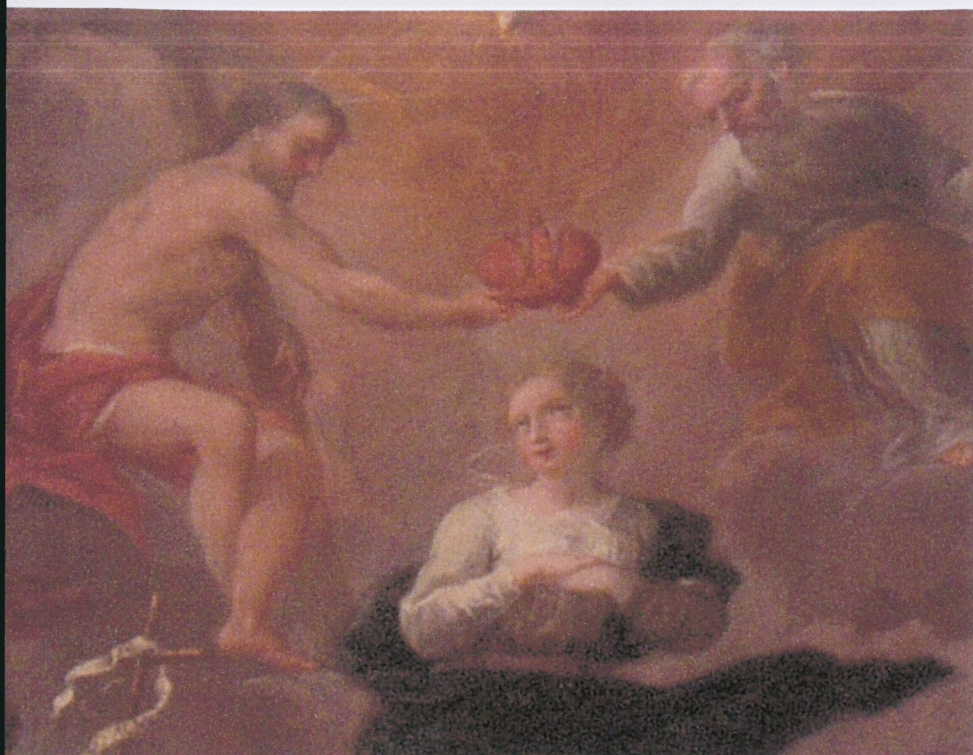


Obr.22



Obr.23





Obr.24



Obr.25



Obr.26



Obr.27





Obr.28







Obr.29



Obr.30

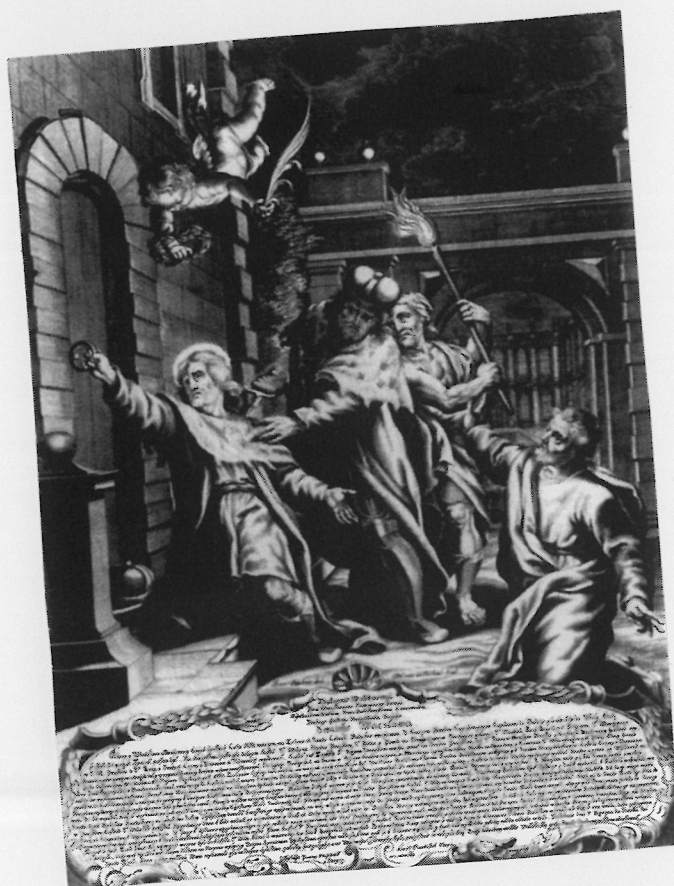




Obr.31



Obr.32









Klouben. Sculp. 41.



Obr.37







Obr.38



Obr.39

Nobile par Fratrū Mīn Franciscanorū Dīfcalceat. Aras. & Benedicti Canonici.  
 S. Iacobus de Marchia Predicator Apostolicus. S. Franciscus Solanus Imperij Porciani  
 & Joannis in plurimis Orbis partibus preceps. Apostolicus in grandis, idiomate predicans  
 cuius lingue et verba ab hisce (sed fide) & doctores Nichomitis assigebat. A. 1610. Inno  
 cencius in Indis miratus est et dond Prophecie  
 illas tris eadem qva pcederut die.  
 A. 1620. Bonaventura S. Maria migravit ad  
 Coelum.  
 S. Capoli obijt. ubi succūq. in legor.  
 florentibus odorē spirans quicq. et.

Obr.40

